PAUL HENRY LANG

西方文明的音乐

MUSIC IN WESTERN CIVILIZATION



MUSIC IN WESTERN CIVILIZATION

〔美〕保罗·亨利·朗/著
顾连理　张洪岛　杨燕迪　汤亚汀　译
杨燕迪　校

贵州人民出版社

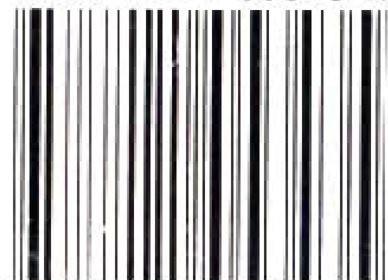
PAUL HENRY LANG

西方文明中的音乐

MUSIC IN WESTERN CIVILIZATION

MUSIC IN WESTERN CIVILIZATION





ISBN-7-221-05343-X/J·259　定价/98.00元

PAUL HENRY LANG

西方文明的音乐

MUSIC IN WESTERN CIVILIZATION

〔美〕保罗·亨利·朗/著

顾连理　张洪岛　杨燕迪　汤亚汀　译

杨燕迪　校

贵州人民出版社

图书在版编目(CIP)数据

西方文明中的音乐/(美)朗(Long, H. B.)著;杨燕迪等译
—贵阳:贵州人民出版社,2000. 12
ISBN 7-221-05343-X
Ⅰ. 西…　Ⅱ. ①朗…②杨…　Ⅲ. 音乐史—西方国家
Ⅳ. J609. 1
中国版本图书馆 CIP 数据核字(2000)第 80162 号

西方文明中的音乐

MUSIC IN WESTERN CIVILIZATION

著　　者:〔美〕保罗·亨利·朗
译　　者:顾连理　张洪岛　杨燕迪　汤亚汀
校 译 者:杨燕迪
装帧设计:曹琼德
责任编辑:杨建国　黄筑荣
版式设计:黄筑荣
出　　版:贵州人民出版社

地　　址:贵阳市中华北路 289 号
邮　　编:550001
印　　刷:贵州新华印刷厂
开　　本:850×1168 毫米　1/16
印　　张:46.75
插　　页:20
字　　数:1196 千字
版　　次:2001 年 3 月第 1 版
　　　　　2001 年 3 月第 1 次印刷
书　　号:ISBN 7-221-05343-X/J·259
定　　价:98.00 元



保罗 · 亨利 · 朗（Paul Heny Lang, 1901—1991）

中译者序

杨燕迪

如书名所示,《西方文明中的音乐》旨在以“西方文明”为整体舞台,展示音乐艺术在近三千年(自古希腊至20世纪初)的漫长历程中所扮演的戏剧性角色。“文明”(civilization)一词,在当下“千年世纪”转折口的智力气候中,似乎已经有点过时——它令人联想起18世纪启蒙运动以来“欧洲中心论”所特有的自负和傲慢。目前更常用的替代术语是听上去更为中性和客观的“文化”(culture)。但为尊重原著起见,译者在翻译书名时仍然选用“文明”一词。关于“文明”和“文化”两个术语间的区别和各自的内涵解释,各路学派长期以来存在很多争议,在此不赘。但话说回来,尽管如此,所有稍具常识的读者都明晓“文明”或“文化”大概意味着什么——无非是指人类精神活动(乃至物质活动)的所有成果。文、史、哲、艺、政、经,均是理所当然的题中要义。具体到“西方文明”,还必须加上一个几乎位于中心地位的要素——宗教。

由此出发,《西方文明中的音乐》将音乐置于极其广阔的“大文化”背景中,用独特的诠释性批评和富于感召力的文字表述考察了音乐如何参与、改变和塑造西方文化面貌(反过来,音乐也同时被整体社会与文化的演变所影响)的历史进程,因而获得了极高的学术威望和荣誉。此书原著于1941年在纽约出版,随即被公认是美国音乐学走向成熟的标志性里程碑著作。六十年来,《西方文明中的音乐》不仅已成为音乐史学领域的大师级经典论著,而且也被证明对文化史的研究作出了突出贡献。就单个学者所著的单卷本音乐通史而论,至少在英语世界中,至今尚无任何著作在体现史家的“才、学、识”方面堪与《西方文明中的音乐》相比。

作者保罗·亨利·朗(Paul Henry Lang,1901—1991)系匈牙利原籍。少年时代曾学习大管、研习作曲,但天生多方面的文化兴趣使他最终转向音乐学。青年时代,眼看右翼政治势力上台,社会形势恶化,同时受到作曲家、民族音乐学家贝拉·巴托克的鼓励,转道去德国海德堡大学(学习音乐学、比较文学和文化史)和法国巴黎大学(学习文学、音乐学、艺术史和美学)求学。虽然他最后的博士学位在美国康奈尔大学获得,但其实他整体的知识背景和思想基础均源自欧洲。这种对西方(尤其是欧洲)文化传统全方位的透彻了解和博闻强记其实是他日后撰写《西方文明中的音乐》的直接前奏。

1934年,保罗·亨利·朗成为美国公民。他以极大的热情和高度的专业责任感投入到美国音

乐文化的建设中,并很快在美国音乐生活中发挥突出的引导和领袖作用。作为第一流的教师,他从1939年到1970年在哥伦比亚大学这所名牌学府任音乐学教授,培养和训练了几代出色的音乐学家和作曲家(著名华裔美籍作曲家周文中先生即为其学生)。作为学科统帅和组织者,他是美国音乐学协会的创始人之一,并曾担任国际音乐学协会主席一职(1955—1958),推动了音乐学的学科发展,并提高了音乐学在学术大家族中的地位。作为知名乐评家,他曾出任《纽约先驱论坛报》(*New York Herald Tribune*)的首席乐评人(1954—1963),在日常的音乐评论中融入学者特有的深邃历史知识和敏感的审美判断,其优美和活跃的文风至今传为美谈。最后,作为美国最重要的音乐期刊《音乐季刊》(*Musical Quarterly*)的主编,他在任近三十年(1945—1973),不仅使这本期刊在学术上处于国际核心地位,而且使它贴近当代音乐生活(特别是当代音乐创作),其间的成就有目共睹。

教授、学科领袖、乐评家和主编——一人司职四个角色,均获得极高成就,其事业生涯之圆满可见一斑。保尔·亨利·朗繁忙一生,在其学术论著中,尤其精于对启蒙运动、亨德尔、莫扎特、19世纪浪漫主义音乐和歌剧的专门研究。但是,这位音乐学者留给后人的馈赠中最值得称道的依然是他四十岁时发表的宏篇巨作《西方文明中的音乐》。在这里,作者所展示的不是一个专门家细致周密的考据钩稽,而是一个不可多得的最高水平的综合家在把握时代精神脉搏上的独到功力,在全方位联系各种人文、艺术、精神现象时的雄才大略,在洞察音乐风格和理解音乐思维上的内行眼光,以及在表述文风上的华美修辞。

在《西方文明中的音乐》的"引言"中,作者开门见山,道出他在观察音乐史复杂历程时所持的学理依据:"**时代精神**不仅反映在艺术中,也反映在人类活动的每个领域中,从宗教礼仪到工程技术……我们寻找的是各类不同艺术的意义总和,它们的综合才能构成**时代的艺术精神本质**。"(着重系笔者所加)"时代精神",这个颇有点玄妙的、带有浓厚黑格尔哲学色彩的概念范畴,显然是作者在概括历史、理解音乐时所依据的前提信念。每个时代均具有自己独特的精神气质和智力征候,艺术(包括音乐)创作从根本上说是时代精神的产物,受制于时代精神,但同时也为时代精神的形成作出贡献。由此出发,朗似乎坚定地相信,一部西方音乐史理所应当被划分成各个独立有别、具有各自明确"时代精神"的风格-文化史断代——古希腊、中世纪、文艺复兴、巴罗克、古典、浪漫。明眼人很容易看出,这些断代的术语名称多借自艺术史或文学史等姊妹学科,但音乐史家的任务是在音乐中寻找与其他艺术门类乃至智力思潮和社会风尚发生共振的具体表现。更进一步,音乐史家还必须梳理和解释在音乐中产生"时代精神共振"的内在理路、脉络和深层缘由。

应该指出,这种从"时代精神"出发来观察历史和解释艺术的理论方法,近来已遭到越来越多的学者的质疑和诘问。音乐史学界中,随着研究的深入,每个"时代"的细部真实逐一显露,音乐的"本原生态"开始浮现,善于反诘的历史学家开始怀疑,原先认为天经地义的、具有内在统一性的"时代精神"可能只是学者头脑中的推测和猜想,与真正的历史本来面目也许并不相符。有关的争吵有时相当激烈,极端的时候,甚至某些似已成为普通常识的断代名称标签都遭到了否定。一个近在手边的例证是美国音乐学家列奥·特里特勒(Leo Treitler)主编的新版《音乐史料选读》(*Sourse Readings in Music History*, New York, 1998),其中"古典时代"和"浪漫时代"已经悄悄地分别被不带任何评判色彩的"18世纪晚期"和"19世纪"所替代。音乐史学界之外,笔者所见最严厉的批评来自英国著名的艺术史学大家E.H.贡布里希(参见贡氏的重要论文集《理想与偶像》中译本,范景中、曹意强、周书田译,上海人民美术出版社,1989年版)。贡布里希认为,这种对"时代精神"、"集体灵魂"的迷信,会导致我们对艺术个体生命的忽视,会妨碍我们不带偏见地去探索艺

术的社会功能和艺术作品赖以产生的具体文化情境。

作者朗在写作《西方文明中的音乐》一书时，当然不可能知道后来学界所发生的这些思想变化。“时代精神”既然是当时通行的一种史学－美学思想，作者朗受其强烈影响也在情理之中。任何人都不可能摆脱自己时代的局限，正如任何人都不可能自己提着头发脱离地球的吸引力。如此看来，《西方文明中的音乐》在学术理路上确乎有点“老化”。

按照学术研究一般呈螺旋式上升和进步的定规，一本半个多世纪以前出版的史学著作，似乎命定也是要“老化”或“过时”的。《西方文明中的音乐》出版时作者正步入年富力强的“不惑之年”。在他于1991年九十岁高龄辞世之前，他完全有时间、也有可能对此书进行一番全面修订，增加最新的研究数据，修正“过时”的评判，就像另一本乐史权威著作的作者格劳特一样——美国音乐史家格劳特的《西方音乐史》自1960年初版以来修订四次，因而先后共有五版（参见汪启璋、吴佩华、顾连理根据第四版译出的中译本，人民音乐出版社，1996年版）。但是，朗没有这样做。他似乎固执地坚持此书应该一直保留它原有的面貌不变。他甚至不愿意在原书几乎完全没有论述20世纪音乐这样一个不完整的格局上，再增添若干篇章来弥补这个令人感到非常遗憾的缺漏。

显然，这是一种姿态。它表明，作者自认《西方文明中的音乐》一书的内在肌理和整体结构已臻“完善”，任何根据当下的“学术时尚”进行的修补都可能造成“伤筋动骨”的损害。与其如此，还不如维持原样。因此，这本“古色古香”的黑色布面硬壳书，几十年来一直“倔强地”赫然矗立在图书馆和书店的书架上。1997年，诺顿出版公司（W. W. Norton & Company, New York）终于为此书换了新的书面装帧，推出重印。但此时离作者去世已有六年，书皮换了，但其中的内容一字未动。

这样看来，与其说《西方文明中的音乐》一书“过时”，不如说此书“超越时间”更为合适。一部诞生在二次大战人类命运处在最危急关头的著作，历经战后各种艺术思潮和知识风尚的洗礼，在当下这个所谓的“后现代”，依然放射着智慧的光芒和灼人的爱乐热情。何谓“经典”？经典者，即是经得起时间考验的人类心智产品。朗的这本巨著当之无愧。人文学术著作，本身兼有“科学”和“艺术”两种成分。属于“科学”方面的事实发现、史料收集、证据梳理当然随着学科研究的进步“新陈代谢”，但属于“艺术”方面的个人识见、富有想象力的现象观察与精辟的审美判断却魅力永存。正如德国当代哲学家加达默尔在《真理与方法》一书中所作的精辟论断：“精神科学研究的伟大成就几乎永不陈旧。”（见中译本，洪汉鼎译，上海译文出版社，1992年版，第364页）

依照加达默尔的看法，尽管一百年前的历史学家由于知识水平的局限，在细节上的判断可能存在错误，但今天的读者可能宁愿阅读他们的著作而不喜欢当下一些在数据上更为准确的著述。因为历史的生命并不在于对象本身，而是通过历史学家的个人视角和叙述，该对象所呈现出来的独特方面。同理，现在更富批判精神的读者阅读《西方文明中的音乐》，也许并不同意作者朗如此绝对地依赖西方文化艺术史中的各个风格单位（罗马式、哥特式、文艺复兴、巴罗克、洛可可、古典、浪漫等等），对他一往情深地关注“时代精神”、对他强调民族和个人音乐“本能”偏好的观察方式可能也不以为然。细心的音乐专家还会不时从这部长篇巨著中找到很多细节上的偏差乃至错误，例如他对莫扎特歌剧《唐乔瓦尼》喜剧性重唱结尾的不公正批评，例如他对舒伯特钢琴奏鸣曲成就的忽视，例如他对马勒交响曲成就的过低评价，等等。但是，六十年来，这部杰出巨著对读者的吸引力并不因此而有丝毫减退。这确乎再次印证了加达默尔有关人文学科（精神科学）成果性质的理论——音乐史通过朗的叙述而呈现出的特殊性质与面貌是任何其他著述都无法替代的，尽管这些著述在细节上可以更加精确，在方法上也许更为“先进”。笔者甚至认为，即便朗在发生

错误的时候,他的独特声音依然值得倾听。

不过,对于一部已经得到公认的经典名著,较为健康的阅读态度可能应该是首先心悦诚服地跟随作者,而不是立即心浮气躁地与作者争辩。因此,我们建议读者不妨将所有对此书的存疑先暂时"悬置"起来,心平气和地欣赏作者为我们指点西方音乐发展的漫长曲折路途。其间,西方音乐有迷茫(如早期基督教时期音乐进入礼仪时的艰难,见本书第四章),有困惑(如反宗教改革时期教会权威对复音音乐的态度,见本书第九章),曾经失落(如17世纪英国的政治和宗教形势终于无可挽回地损害了音乐的健康成长,见本书第十章),当然更有辉煌(如日尔曼民族在18世纪末的文化兴盛所催化的音乐黄金时代,见本书第十三章)。在作者朗的笔下,西方音乐内在生命的每一个进步(或退步)和每一次转折(或危机)都与整体社会、政治、宗教、艺术、思潮的脉搏紧紧地联系在一起。音乐的文化内涵因而得以昭示,音乐在西方历史长河中所具有的复杂社会功能由此得到展现。

然而,一部真正优秀的音乐史著作还不仅仅如此。如果说《西方文明中的音乐》在讨论音乐与"大文化"的关系时旁征博引,显示了朗作为一个历史学者对整体"西方文明"的渊博学识,那么在触及音乐时,朗则显露出他作为一个优秀音乐家对艺术所独具的审美感应力。这本著作较少被人提及的一个突出优点是它的"音乐性"。此书不仅是有关音乐外围情况报道的"音乐文化"史,也是一本非常地道的"音乐风格本体"史,尽管全书通篇没有一个具体谱例。作者深谙音乐本体思维规律的观察和对作家作品的妙评渗透于全书的每个章节。复音音乐对音乐思维的影响;"定旋律"的意义;文艺复兴时期复调的本质;巴罗克音乐的形式原则;前古典时期零散的音乐句法向古典时期富于结构感的音乐进行的过渡;早期浪漫主义者的抒情性偏好与古典大型曲体所要求的逻辑发展的矛盾;20世纪初"调性的新概念";等等。朗仅用寥寥数语便可准确击中作曲家与作品的艺术理念和审美本质,其例证之多不胜枚举,其能力之强令人叹为观止。正是这种对音乐思维和音乐风格本体的令人信服的客观深入把握,保证了作者朗在尽情表达自己对音乐的主观感受时绝不流于表面和肤浅,保证了他在评述具体作家作品时虽然多发"宏论"却没有掉入浮泛和空洞的陷阱。

作者在"引言"中坦言他写作此书的初衷:"写作这部音乐史,我心中的读者对象是那些将音乐享受与智力好奇相结合的爱乐者。"众多知识分子爱乐者应该特别感到高兴,因为呈现在他们面前的是一部专为他们而写的音乐史。朗没有提到音乐家。但笔者以为,这些知识分子爱乐者中应该包括音乐家,因为从事音乐的最高境界乃为挚爱,正如作者朗本人在此书的字里行间所一贯表露的那样。在说到有关音乐史的著述问题时,朗接下去写到:"关于艺术、尤其是关于音乐的文字写作,是一项最困难的任务,因为学者和艺术家的观点必须保持平衡。"这是一项要求,也是一种理想。朗在九泉之下应该感到欣慰,因为他知道,《西方文明中的音乐》达到了这个要求,也实现了这个理想。

面对这样的经典著作,翻译工作虽然艰巨,但译者在其间所体会到的快乐和欣喜也难以言表。关于具体的翻译工作我们作了如下安排:笔者负责图版说明、引言、第一章至第七章(从古希腊到哥特风格时期)、第十三章(古典时期)、索引以及全书的统校工作;顾连理教授负责第八章至第十一章(从新艺术时期到巴罗克晚期)、第十四章(18世纪音乐的边缘及其实践);汤亚汀先生负责第十二章(洛可可—华丽风格—情感风格);张洪岛先生原有的译稿保留(第十五章至第二十章,曾以《十九世纪西方音乐文化史》为名发表,人民音乐出版社,1982年版),但由笔者根据整体译本的译名和风格作相应修订,并补译遗漏的部分。我们相信,出版这本名著的全译本,有助于

中国读者进一步深入理解西方音乐文化，有助于中国本土的文化建设和音乐发展。借此机会，我们应感谢贵州人民出版社和责任编辑的努力，使此书全译本的出版最终成为现实；另外，还应感谢美国纽约城大学研究生院音乐学 Leo Treitler 教授、加州大学洛杉矶分校音乐学系 Murray Bradshaw 教授，以及沈保义先生、徐强先生、朱少坤先生和孙国忠先生在翻译过程中鼎力相助，解决了诸多疑难问题。最后，敬请各位读者对这个译本的不足和错误提出批评和指正。

2000 年 11 月
于上海音乐学院音乐学系

引 言

每一种文明都是人类征服生活的综合体现。艺术是这种征服的最终象征,是人类所能取得的至高和谐。然而,时代精神不仅反映在艺术中,也反映在人类活动从宗教礼仪到工程技术的每个领域中。但是,不能想当然地以为,存在某种统一的时代精神,它固定不变地表现在每门艺术中,并传达给我们相同的内容和意义。相反,我们发现,我们寻找的是各类不同艺术的意义总和,它们的综合才能构成时代的艺术精神本质。

艺术观念和表现方式取决于时间、地点和艺术家的个人气质。历史学家的任务是,解析横亘在我们和艺术作品之间的各种因素。过去,某些音乐著述家相信,说明一个音乐家的成就,全看该音乐家对形式完善作出的贡献。他们和某些艺术批评家声称,在艺术价值中,“一幅杰出的蔬菜画和一幅优秀的圣母画像之间没有什么区别。”钟摆的另一极端是,一切都从传记-心理学家角度出发,轶事和“解释”成为价值判断的手段,审美的标准遭到排斥。然而,在公正的评价中,这两种方法必须始终保持平衡。

每个伟大的艺术家都是时代的一分子,但是他也协力帮助创造了时代。我们谈到“时代”,但是时代本身是空洞无物和没有意义的,除非我们构想出它的各种现象。时代通过生活表现,而生活相互冲突,在时代内部发生变化和运动。由此,时代决不会只产生一种风格。某个伟人支配同代人,但如果仅仅被这一伟人所束缚,我们也许会失去整个时代的重要意义。考察个别人物,追循他的发展,但如果没有更远大的目标,就会损害对艺术发展的真正理解。歌德逝世之际,瓦格纳已近二十岁;泊戈莱西的喜歌剧为音乐开辟新的远景时,巴赫仍坚守复调的信念,并为复调音乐的力量作出最后的证明;贝多芬翱翔在古典交响乐大厦顶端之时,韦伯正在开创德国森林和夜景童话恐怖气氛的浪漫主义风格。贝多芬、舒伯特和韦伯同时生活在19世纪头三十年。我们为了方便起见,将贝多芬和海顿与莫扎特放在一起,把这三位个性迥然不同的艺术家称为“维也纳乐派”。规定了贝多芬的地位,我们随后才可能称另外俩人为“浪漫主义者”——其中一人辞世只比贝多芬早一年,另一人只比贝多芬晚一年。

每个时代都有三重因素:衰亡的过去、兴盛的现在和充满希望的将来。假如只强调其中某一因素,我们将失去目标。虽然可以用技术术语勾勒发展的线索,但是所得到的画面却可能支离破

碎，因为我们忽略了思想和观念。再举一例：认为洛可可艺术反映了18世纪后半叶的道德堕落，此乃大谬。这个时代智慧的高峰标志是，美的创造、自然科学中各门学科的独立以及启蒙运动的政治哲学。于是，这时出现了像克洛卜施托克、莱辛、赫尔德、法国百科全书派、康德和歌德等这样的人物，以及最使我们感兴趣的一群伟大音乐家的灿烂星座：巴赫的儿子们、哈塞、格雷特里、蒙西尼、约梅尼、皮钦尼、格鲁克、海顿、莫扎特——这里只提及这批音乐家中的一小部分。如前所述，绝不能把这些音乐家从他们的环境中孤立出来，随后讨论他们的奏鸣曲形式或者管弦乐法，因为再多的技术分析也不能解释古典乐派的歌剧观念和交响思维，除非启蒙运动和狂飙运动整个的广阔图景都得到考察。只有这样，才能找到古典主义的起始点，才能发现小巧和敏感的“华丽风格”的镶嵌装饰怎样，以及为什么会转变成古典主义的建筑逻辑和戏剧雄威。

如果对18和19世纪的音乐的理解都如此片面，那么触及更遥远的时代，又将是何种情形？那些珍爱和崇敬古代绘画大师的人们，那些带着敬慕之情仰望高耸的中世纪教堂上石径曲折变化的人们，那些虔诚阅读阿里斯托芬和莎士比亚戏剧的人们，他们体验着只有伟大艺术才能给予的激情。但是，即使他们也只满足于把这些时代称作艺术音乐到来之前的准备阶段。原因是，存在着一个根深蒂固的谬见——音乐成长缓慢，滞后其他艺术达几个世纪。18世纪之前的音乐被称为“古老的”或“巴赫之前的”音乐，现今仍遮蔽在神秘中。直到19世纪，这些音乐才被“重新发现”，因为实际上中世纪、文艺复艺和巴罗克时代的音乐已不再是活的艺术。它们的传统消失了，所知道的仅是标本。门德尔松于1829年复演巴赫的《马太受难曲》也许是上述情况最好的说明。这次演出是一次启示，开创了一场真正的巴赫复兴运动。这位老大师在柏林“复活”时离他去世才七十九年。既是如此，我们又怎能期望奥古斯丁、但丁或者米开朗基罗时代的音乐现在仍然活着、仍被人欣赏呢？我们的直接音乐遗产是19世纪的浪漫主义。浪漫主义发现了古代音乐，因为好古癖是它的一个基本特征。但是，中世纪与文艺复兴的诗歌和绘画不仅反射使自己复活的浪漫主义热情的光辉，而且能够迅速放射出自己的光芒。相对说来，19世纪在自己发现的古老音乐面前，虽深感震慑，但仍觉陌生。

原始部落或遥远东方的音乐的陌生旋律和节奏特质令我们震动。我们承认这些音乐的奇异性，称之为“异国色彩”(exotic)，这个字眼似乎公正地标明了这些音乐的特性。大部分人——甚至包括受过训练的音乐家——对中世纪音乐也具有类似的印象。但是，用“异国色彩”这个术语来描述一种和宏伟教堂一起成长的艺术，显然不太合适。因此，人们称中世纪音乐为原始的和欠发达的艺术。我们的耳朵还不像我们的眼睛那样受过调教，我们的音乐知识和趣味过分狭隘，因此如果试图理解“巴赫之前”的音乐和其他艺术，便会陷于迷惘。与这种含混和茫然的立场相反，当时的作家们在文字中表达了对这种“原始”音乐非常真实的审美享受，无数有关音乐的图景似乎一直是画家和雕塑家喜好的主题。假如读一读但丁、莎士比亚、弥尔顿和莫里哀献给音乐的富于灵性的诗句，就会意识到，我们未能使自己去适应过去时代的伟大音乐，我们漫不经心地错失了艺术和审美享受的一个巨大宝藏。

正值此时，现代音乐学到来。它希图拯救、发掘、解译和说明过去的音乐，并用现代编订版本使之为现代公众所知。过去几代人里程碑式的研究工作，由众多学者参与，体现了人类的独创和博学。我们的任务是，利用所有这些劳动的成果，以教徒一般的虔诚态度履行职责，从中得到精神财富。

写作这部音乐史，我心中的读者对象是那些将音乐享受与智力好奇相结合的爱乐者。请不要期待这是技术性或传记性的一本书。这是一部有关音乐怎样参与西方文明进程的编年史。关

于艺术、尤其是关于音乐的文字写作,是一项最困难的任务,因为学者和艺术家的观点必须保持平衡。我力图避免使各处都在闪烁光辉的艺术财宝仅仅变成一种抽象。我总是在寻找伴随史实和艺术成就所出现的泛音,力图看到每一个细节背后所有创造的心灵为了清晰表达和情感表现所作的搏斗。一个活着的人企图去接近一个时空遥远的陌生灵魂深处,他发现自己有了明确的线索,借此他重新构筑起过去时代的景象。这就是为什么真正的历史理解会对现在产生多方面影响的原因。不论所研究的对象距我们有多么遥远,我们也必须以某种方式把它吸收到自身中来。当这个陌生灵魂的隐蔽特质在我们的心灵中产生火花时,这个时候,也只有这个时候,过去的灵魂将会重新复活。因为它所带来的是我们自己的某些东西。

新人文主义的伟大代表洪堡曾说过:"对古典考古学、语文学和历史的研究应该导向对古人及其文化的理解。"这是所有历史研究、所有人文学科的准则。现代人文主义和古代人文主义的区别,仅仅在于我们研究的广阔性,以及现代人将探照灯伸向原先看似无底深渊的能力。艺术创造宝藏丰富,时时更新但又相互关联。我们在其中寻找着人,因为我们发现,过去的每一个音响都在今天激起了回声。

目录

MUSIC IN WESTERN CIVILIZATION

目录

目

录

MUSIC IN WESTERN CIVILIZATION

目
录

目录

第一章

1

古希腊

音乐在美的圣殿中

所有的文明民族中，古希腊人① 对"美"与"善"的亲和关系具有最敏锐的感觉和理解。Kalokagathia 一词体现出美和道德相互统一的观念。kalo 意为"美"，agathos 表示"善"。两者的先后次序说明，美更受人重视，但道德戒律紧随其后，对美的原则颂辞赞礼。艺术的突出地位受到普遍尊崇，艺术的实践得到鼓励。

对美的顶礼膜拜，可从希腊人的文学和造型艺术中勾画出清晰的概念。古人公认对荷马与索福克勒斯怀有深挚的敬意。手边有许多优秀译本的现代人同样如此。希腊人曾对费迪亚斯和普拉克西特利斯的雕塑表示崇敬，随着时光流逝，我们的这种仰慕之情有增无减。然而，甚至那些对希腊天才无限仰慕的人，也很少停下来想想音乐——这门在现代生活中占据如此突出地位的艺术。对大多数人而言，希腊人是一个有非凡天赋的民族，孕育了众多的诗人、哲学家、历史学家、雕塑家和建筑家。至于他们的音乐家，我们甚至想都也没想到过。

奇怪的是，与造型艺术方面的天才相比，古希腊人更看重音乐的成就。古典文学中难得涉及雕塑和建筑，却经常提到音乐。造型艺术没有自己的缪斯神。在众神的圣殿中检视一番，如果想找到一个相当于阿波罗的美术之神，就只能满足于瘸腿的赫菲斯托斯了。其实，赫菲斯托斯只是奥林匹亚山神的军械士，众神常常拿他当作嘲弄对象。希腊的国家对音乐深怀敬意，极力推崇，在处理一切有关音乐的问题时充满自信。制定音乐的观念和原则被认为是国家大事。音乐在生活的艺术中扮演极其重要的角色，以致俊杰高士通常被尊称为有乐感的人，而粗民走卒则被贬为没有音乐细胞的人。品达将吹管乐器大师米达斯誉为征服人心的英雄；号角演奏家赫罗多鲁斯曾十次赢得奥林匹克奖。柏拉图虽然公开表示讨厌艺术，②但他在《理想国》中仍用很多篇幅来讨论音乐。

2

① "希腊人"在此取通义，表示居住在大陆、各岛屿以及小亚细亚的不同部族的集合。

② 在《理想国》中，柏拉图认为艺术的基础是纯粹的物质世界，因而表现出对艺术的某种敌视态度。

希腊人是敏感的南方民族,对音乐的感官性质反应强烈。他们的心中活跃着两种灵魂,其一向往清晰、节制和中庸,其二导向奇想与狂热——对狄俄尼索斯的崇拜。为此,他们不遗余力宣扬阿波罗的理想:希腊人意识到,自己较易受到另一极端的影响。阿波罗与狄俄尼索斯的对立也反映在音乐领域中。平静安和的音乐与狂暴刺激的声响形成对照,观众为之感染和激动。理查德·瓦格纳掀起轩然大波时,同样的争端重又出现。尼采被这两个极端之间的张力所撕裂,将切身经验写进《悲剧在音乐精神中诞生》一书,其中阿波罗和狄俄尼索斯两种音乐构成尖锐对峙。

神话时期与荷马时期的音乐

希腊天才在两个伟大的时期中,创造了两种各自独立而完整的音乐体系。经过长达数世纪之久的耕耘,对后世产生了广泛深远的影响。通常称这两种音乐体系为"古希腊音乐"(简称为"希腊音乐")和"拜占廷音乐"(或"中古音乐")。只有考察了这两个时期音乐的持续影响,才能意识到希腊天才独一无二的成就。

文学艺术领域中,我们在异教的希腊和基督教的希腊之间不作区别。因为我们知道,后者吸收了前者的文化财富。这种观念并无不当,因为日常生活植根数世纪的实践,不会随着一种新的生活哲学的到来而迅速发生变化。古代的希腊基督教会沿用了早先异教同胞使用的音乐。关于这一点,1922 年在俄克喜林库斯所发现的纸草纸古文书提供了很好的说明。这些文稿中有一首基督教赞美诗,出自三世纪,但记谱、韵律和曲调都严格遵守基督教之前的古典概念。我们将会看到,拜占廷的音乐具有不同的特征,似乎可将其视为一种独立的艺术。但站在 20 世纪的远程立场考虑,这两个时期的希腊音乐仍分享一些共同的原则:以诗歌为基础,与文字的韵律不可分割。为此,希腊音乐的历史多半与希腊文学的历史相一致,因为两者是无法分离的整体。这不仅是古代时期的特点,也一直延续至中世纪。希腊音乐和拜占廷音乐中,旋律的地位至高无上,复音尚不存在,这并非偶然。最后,必须牢记,最终的分析表明,在漫长的历史进程中,两种希腊音乐的基础都是东方文明。

希腊音乐的第一个伟大的分段包括史前期和古代时期,截止到大约公元后 4 世纪。这期间的 12 个世纪对于历史学家,存在着不可克服的困难。直到 18 世纪后,音乐历史学家才开始逾越这一时期。学者们掉入各种事实和假设的迷宫,甚至连中世纪也无法企及。所有写作音乐历史的企图都以对古代音乐的冗长论述而告终。然而,这些历史学家手中只掌握很少一点真正的音乐。即使在今天,勤勉的考古学研究也只能给我们提供十来首采用古希腊记谱法的乐谱,大多支离破碎,且出自较晚的时期。然而,尚有大量的文字、造型和图像遗产,借此可以恢复希腊音乐生活的概貌,并对它进行评估。

如同其他希腊艺术,希腊音乐也具有坚实的理论基础。由于音乐在希腊人智力生活中的重要性,哲学家在伦理学领域中赋予它以突出地位。今天所知的希腊音乐理论在公元前 4 世纪得到系统的阐明。这正是诞生希腊科学的伟大世纪。在亚里士多塞诺斯的著作中,可以看到一个具有非凡统一和逻辑的理论体系,对近代西方世界仍具深远影响。只要想象一下造型艺术、文学遗产和哲学名作的丰富多彩和深入人心,便不难想见音乐学者的窘境。他不得不从亚里士多塞诺斯这样的"后世"作家的著述中,摘录有关回眸过去的篇章,试图以此来勾绘纪元前第五、第四

世纪希腊文明达到顶峰以前的漫长岁月的图画。希腊的音乐理论就体系的严密逻辑而言，再也没能超越亚里士多塞诺斯；他的后继者即便几个世纪之后，谈到他仍像当代人一样。音乐的实践，包括创作、演奏、演唱和教学，似乎没有超过这位伟大理论家的论述范围；在他以后的音乐实践也没有发生实质性变化。希腊化时期的"现代音乐"给我们提供的，仅仅是希腊音乐在历史意义上的完整横剖面。但要了解这时的音乐，必须摆脱基于生物进化论原则的历史批评尺度。在希腊化时期之后，希腊音乐既没有发展，也没有衰落；它仅是沿袭了既有的艺术倾向，这在雕塑和文学中同样清晰可辨。 4

现代西方文明中，谈论音乐艺术习惯上有双重含义：其一是流行音乐或民间音乐；其二是"艺术"音乐。没有足够的材料允许我们可在希腊音乐中做出同样的划分。现存的资料中提及各种歌曲，有的在农村集市上演唱，有的用于各类具有节奏性的工作，例如打谷和划船；甚至有些歌词仅从节奏性质上就表明，原来是用于歌唱的，虽然旋律现已不为人所知。民间音乐因素在艺术音乐中的运用（从吟唱诗人到斯特拉文斯基，这一过程不断给音乐赋予活力，使之新陈代谢）鲜有记录。毋庸置疑，这类民间音乐一定存在，犹如在高度发达的荷马六韵步诗歌之前，通俗诗歌早已存在。但是古代世界的整个这段历史，好似一个巨大的废墟，虽瓦砾散落，但魅力依旧，残缺不全是它的命数。据此，我们只好将研究局限在艺术音乐上。①

希腊人坚持不懈对艺术进行提炼加工，音乐也不在例外。他们着迷于音乐技艺和理论的各种可能性，承认和尊崇这一领域中的发明家和不朽人物。他们的历史学家和哲学家依照自己的观念对希腊音乐的起源进行解释。这些观念往往与我们的观念相似，只不过我们具有更强烈的历史感。我们倾向于将注意力集中在事实周围，而他们更关心人物和个性。他们的著述中提及众多神话中的音乐家，希腊音乐的起源于是被回溯到神话时代。因而，我们所涉及的第一批历史人物都是神。冷静的现代历史学家只会简单地叙述，古希腊音乐的整体特性源自里尔琴，这是真正的希腊本土乐器；但同样的事件，希腊的编年史家会以文学史中最迷人的笔调予以描述。幼年时的赫耳墨斯，偷了哥哥阿波罗的牛肠琴弦。他杀了一只乌龟，将偷来的牛肠琴弦张在乌龟壳上。后来，为了平息哥哥的怒火，这个能干的小精灵拱手让阿波罗使用自己的音乐发明——这个故事的后半部分，在现代历史学家看来，恰恰证明了里尔琴演奏是阿波罗崇拜中一个不可或缺的因素。

所有西方语言中，"音乐"一词都暗示该艺术得自缪斯，源自缪斯。希腊的缪斯神，后来成为所有艺术门类的保护神，开始时只有三位。其中两位体现所有艺术的共同特点：学习和记忆，而第三位的名字是"歌"。他们起先居住在奥林匹斯山脚下的比埃里亚平原，后迁往赫利孔山。阿波罗崇拜的地点先是在得洛斯岛，后移至特尔斐城，处在帕纳塞斯山的庇荫之下。这些神话勾勒出希腊大陆音乐生活最初的轮廓，这时的音乐尚未受到外来影响。传说中的英雄和人类，天赋神奇的音乐才干，所作所为令人惊叹。安菲翁和奥尔菲斯以他们各自的艺术力量征服了生命和死亡；奥尔菲斯之子穆萨伊乌斯——尊姓大名间便透出昂扬伟力——如同欧摩尔波斯，均是优秀的歌手。这些名字与里尔琴之间关系紧密，他们原本属于古老的北方部落，后从色雷斯、塞萨利南移。希腊大陆的中部地区也出现在这些神话世界中，其代表是菲拉蒙、泰米里斯和利诺斯。 5

携带自己古老的艺术，希腊诸部落的南迁始于大约纪元前一千年。可从不同的部落迁徙名

① 同样不幸的是，我们也没有中古希腊音乐的资料。但是我们很熟悉现代希腊人的丰富民间歌谣，其中有些无疑带有古典伟大时代的印记。

称中查询到有关情况。多利安人迁徙是从北方南至克里特岛的大迁徙,他们在那儿取代了兴盛已有两千年的爱琴文明。伊奥利亚人也从北方迁来,后定居在爱琴海的东部诸岛。所谓的爱奥尼亚人迁徙是另一个同样重要的部落迁徙,他们从西向东,将希腊部落带至东部大陆和小亚细亚。这次迁徙对希腊艺术、尤其对诗歌以及与之相关的音乐产生了巨大影响。因为从历史的眼光看,这支东希腊人是诗歌与音乐的奠基者。西部的希腊人带去了他们的音乐和民族乐器,但受制于东方因素的决定性影响。神话中有关这一事件的叙述很富于诗意:奥尔菲斯扔下他的里尔琴,任其顺着海流漂至莱斯博斯岛。从这些美丽传说的迷宫中,现代的历史学家们探查到一个重要的史实:小亚细亚人发明制造了另一种希腊的民族乐器——阿夫洛斯管。据称,哈格尼斯和玛斯雅斯是这种新乐器艺术的发明者、技艺大师和传播者;他们都是小亚细亚人。从神话中还可进一步得知,两种乐器的崇拜之间存在冲突。或许这即是为何里尔琴没能在东部站稳脚跟的缘由。根据神话,大陆和小亚细亚沿岸之间确实存在交往。在这个半岛上有两个大师常被提及,一位是利西亚人奥伦,代表里尔琴;另一位是弗里吉亚人奥林波斯,阿夫洛斯管信徒。这一资料表明,在久远的古代,东西方的音乐实践已开始相互融合。说不定奥伦和奥林波斯在历史中真有其人,但尚无确凿证据。

6 在小亚细亚的贵族骑士世界中,也即荷马史诗的世界中,音乐是总体画面的组成部分。我们所遇到的第一批音乐家都是盲人。许多故事讲述了他们遭受苦难的原因。荷马史诗中的盲人歌手德摩多库斯拨动琴弦,歌颂阿莱斯对阿芙洛黛特的爱情,① 尽管他似乎并未激怒众神,但年老的泰米里斯② 却因自我夸耀惹恼了缪斯神而失明;盲人歌手提莱斯亚斯也遭同样惩罚,原因是他向人们透露不应知道的事情。③ 还有其他许多歌手,他们傲慢、无礼,向众神挑战,都落得悲惨的结局。弗里吉亚人玛斯雅斯找到雅典娜的长笛,为之神往,于是向里尔琴演奏之神阿波罗挑战,要与他比赛。结果阿波罗得胜,玛斯雅斯因放肆无礼遭到鞭笞。米塞努斯和海神比赛号角,惨遭失败,最后被海神侍从特赖登溺死。在这些头脑发热的艺术家之中,只有一个值得称羡的例外——菲米乌斯。④ 他离开奥德修斯的宫廷,去土麦那。在那里他教导青年人学习音乐,因此成为音乐文化的第一位传播人。

诗、歌与器乐

有关第七至第五世纪真实的音乐实践情况,当时的文学遗产提供了第一手参考资料,但我们必须谨慎地检视这些证据。史诗中谈到希腊人时只提及里尔琴音乐,谈到特洛伊人及其亚洲同盟时只提及阿夫洛斯管。这即便不是对当时阿夫洛斯管音乐的对抗,实际上也是一种民族的保守风尚。我们读到,英雄们也会歌唱。他们演唱婚嫁丧娶的歌曲,用里尔琴作伴奏。但我们也读到,在节庆假日和盛筵酒席中,他们特邀职业歌手,合着里尔琴伴奏朗诵或演唱诗歌。不幸的是,

---

① "缪斯比任何人都喜爱他,将善与恶同时赐予他;缪斯褫夺他的视力,但赋予他甜美歌喉的能力。"见《奥德赛》第六卷,第62页。

② 《伊利亚特》第二卷,第595页。

③ 有另一种说法,他所以失明是因为偷看雅典娜洗澡。

④ 《奥德赛》第一卷,第154页。

有关音乐和伴奏的情况，荷马根本没有涉及。因而不可能就荷马诗歌的演出方式得出肯定结论。这是音乐考古学遇到的第一大难题。我们得知，史诗和抒情诗的伴奏乐器是里尔琴，悲歌和戏剧性合唱中采用阿夫洛斯管。其他的文学体裁，如诺姆和酒神赞歌，轮流交替使用这两种乐器。但是，关于专为六韵步诗歌伴唱所谱写的旋律，我们一无所知。

希腊的音乐实践以里尔琴为中心。里尔琴有两种主要形态：常规里尔琴，以及它的大型变体基萨拉琴。里尔琴① 有一个空心琴体，即共鸣箱，从中伸出两支琴臂，向上弯曲，在靠近顶部之处用横轭架相连。共鸣箱上有另一条横轭架，构成琴马，传递缚在其上的琴弦的震动。基萨拉琴在结构上类似，只是体积更大、音量更响。依照规矩，较小的里尔琴由业余爱好者演奏，用于较为亲密的场所；艺术家和炫技大师使用基萨拉琴。主要的管乐器是阿夫洛斯管。这一乐器曾被误比之为长笛，因而被错以为具有柔和、甘美的声响。实际上，它是一种簧管乐器，有点近似双簧管，更准确地说，近似两个双簧管，所发出的声响尖锐刺耳。两种乐器的职能被严格区分。里尔琴是阿波罗崇拜的乐器，而阿夫洛斯管属于狄俄尼索斯的信徒。② 7

第三种艺术——舞蹈，与音乐和诗歌关系紧密，如不考虑它的作用，任何有关希腊音乐的图景都不可能完整。起先，舞蹈可能是巫术、鬼魔崇拜和性象征的某种形式，后来从魔法脱变为节奏表达的艺术，从某种意义上与念咒发展为歌曲相平行。然而，舞蹈直至今日仍保持着仪式的某些特征。③ 因此，发现这种艺术主要存在于崇拜狄俄尼索斯神的最高形式——戏剧中，便不足为奇。合唱队演唱诗节时，也翩翩起舞。舞蹈不仅是节奏形态的体现，也是对诗歌意念的加工处理与模仿表达。另有一些行进性质的舞蹈，如合唱队的列队入场，称为 parodos，以及最后的退场，称为 exodos。当然，我们对希腊舞蹈的具体动作知之甚少。即使今天，我们可在学校里从适当的课本中学习诗歌与音乐的基本要素，但舞蹈艺术仍然缺乏一种令人满意的图解舞谱。舞蹈的传播依靠舞蹈教师，他们基本没有理论，只有实践性的意念。

仔细考察这些艺术间的相互联合，可以发现，用音乐所演唱的歌词是首要元素。乐器一般被标明参与其中。比如，citharodia 指用基萨拉琴伴奏的歌唱，而 aulodia 表示以阿夫洛斯管作伴奏的歌唱。

但是，如前所述，音乐与诗歌创作之间的关系至今仍暧昧不明。我们无法重新恢复荷马史诗的演出。令人怀疑的是，音乐和歌曲是否遵守六韵步诗的重复规则，因为那会造成无法忍受的单调感。此外也不知道，这种音乐是连续性的，还是与朗诵相互交替的。但非常重要的是，吟诵诗人往往先背诵史诗，而后再进行咏唱。

8 各种文学体裁的等级排列中，"诺姆"(nome)这个品种在音乐中所处的地位相当于史诗在文学中的重要性。这一术语的本意是"法则"，但作为一种音乐类型，它特指严格遵循古典美学法规的音乐作品——一首歌曲或一首乐曲。了解诺姆的观念和整体特性确实很难，最好的理解途径是将它与建筑比较。多利安式或爱奥尼式的神殿就是建筑的诺姆。每个建筑师必须遵循基本格式与基本的装饰法，他的个性通过对这些相同要素的不同组织得以体现。诺姆原先也许只是一

---

① "里尔琴"在此仅指这两种乐器。该名称后被用于各种不同的乐器。它是很多弹拨和弓弦乐器如琉特琴、提琴和手摇风琴的同义词，这些名称之间可互相转换。当缪塞说"诗人攫住琉特之音"时，他所指的是古典里尔琴。在文艺复兴时期常见的"里拉"(lyra 或 lira)是现代小提琴的前身之一。

② 贺拉斯在《长短句集》第九卷第五章中以贬斥的口吻说到阿夫洛斯管和基萨拉琴同时演奏。古老的教义禁止这两种乐器的音响混淆，这是古老教义最后的一丝残存遗迹。

③ 早期基督教的礼拜仪式中包含舞蹈，西班牙 17 世纪流行一时的宗教通纳迪利亚(tonadilla，一种康塔塔，包含声乐、舞蹈和器乐。——译注)是为明证。

支旋律，或是某部作品，但后来发展成为各种类型。① 通常，它原来用某个大师的名字，但其他音乐家在某些限制下对其做进一步发展，同时又保持它的基本旋律轮廓与节奏骨架。在涉及乐器时所观察到的阿波罗与狄俄尼索斯的不同倾向，也全面反映在诺姆中。相对于消失在久远神话时期烟雾之中的有关史诗的音乐情况，关于诺姆的知识还比较可靠。它的主要代表人物——如奥林波斯是阿夫洛斯管诺姆大师，特尔潘德是基萨拉琴诺姆专家——都常在文献中被提及。

音乐中所需的一切要求和因素都在诺姆中得以表现。它的韵律结构在节奏上变化多端，由于没有诗节，节奏变化愈加丰富。诺姆延续达几世纪之久，一直保持着自身的独立，并且对所有其他文学体裁的音乐产生重大影响。

必须在上面所提及的希腊音乐史的两个伟大人物之外，再加上第三个天才：阿基洛库斯（大约生于公元前660年），他的历史地位很重要，且影响深远。他采用很快的扬抑格和抑扬格韵律“速度”，从而给古希腊音乐带来巨大的流动性。阿基洛库斯进行了技术改革，影响不可估量。在他之前，音乐的每一个音符都与歌词密不可分；在他之后，歌曲间出现了各种各样即兴发挥的短小装饰。我们的知识由此向前推进一步。可以假定，诺姆的音乐伴奏跟随歌词，在诗节或段落之间会出现一些器乐独奏。阿基洛库斯有时会在伴奏中采用“不和的”音符，即，不与旋律形成齐奏的音符。这种现象引发了某种针对希腊音乐本质的错误观念。希腊音乐既非和声性的，也非对位性的，其中不存在多声部的写作。希腊人与所有古代人和中世纪人一样，并不知道多声音乐（也即复音音乐）的原则。阿基洛库斯这些“不和的”音符的恰当名称应是“支声”。②

9 希腊人音乐天才的第一个明证是，歌与诗的联合。很快又出现了另外两个现象，进一步证明希腊人的音乐天赋。其一，纯器乐音乐，它对诺姆与抒情诗歌产生了相当影响；其二，合唱舞与合唱诗歌，其中的诺姆叙述者使用好几个人，以此来消除朗诵的单调感。

已知的事实似乎让人怀疑希腊文明第一个历史阶段中器乐的重要性。管乐器大约在公元前606年的某次比赛中才第一次出现，第一次里尔琴比赛据称在公元前586年举行。考虑到早些时候声乐的广泛流传与实践，上述日期显得相对较晚。然而，有一些明确的迹象表明，器乐肯定存在，而且对抒情诗——特别是基于分节结构的抒情诗类型——产生很大影响。活跃于7世纪的分节诗大师，将他们简单的分节结构，如对仗句和短小的歌唱诗节，建立在纯器乐的原则上。五音步诗中的双停顿格律、歌唱诗节的某行诗句所出现的节奏变化音步，这些现象唯一的解释是脱胎于器乐音乐内在的可能性，其中依靠延长、缩短和停顿来扩充某种节奏单位。之所以会有上述观点，是因为卷帙浩繁的古希腊理论文献并没有涉及抒情诗的写作法则。

当时有许多被称为“诗学”的论著。现存一部亚里士多德的残篇著作《诗学》，还有贺拉斯的《诗艺》。但不应误下结论，以为古人在他们的诗学著作中论及了格律的组织规则。这些著作中包含诗人应该遵循的某些意见和忠告，以及关于各类诗歌（史诗、剧诗和抒情诗）的本质说明。但是，仔细检视亚里士多塞诺斯、亚里士提德斯·昆体良（《论音乐》）、（哈利卡尔那索斯的）狄奥尼西奥斯（《论词的搭配》）、普卢塔克（《论音乐》）等人的著述，就会得知，在古代，诗体学和格律学并不属于语言和诗的范畴，它们是音乐科学的一部分，其实践者是音乐家－诗人。然而，后来那些自认为有使命继承古典传统的人既不是音乐家也不是诗人，而是被称为亚历山大语法学派的古典

① 就像印度的“拉加”或波斯的“马卡姆”。

② 柏拉图曾提到（《法律篇》第六卷）这一现象，说它是歌曲与伴奏之间同时进行的旋律变奏。参见圭多·阿德勒：《论支声》，载《彼得年鉴》，莱比锡，1908年。

语文学家。他们并不关注音乐的原则,其学术活动集中于“音节的计量”。这一活动后来被布瓦洛那些谨小慎微的门徒重又复兴。

希腊抒情诗的音乐起源看来已是不争的事实,但对纯器乐音乐的承认和鉴赏延迟到更晚一些时候。在这个抒情诗占统治地位的早期阶段,只流传下来一首著名的“华美炫技”乐曲,即阿夫洛斯管专家萨卡达斯所作的《皮提亚的诺姆》(公元前586年),后来几世纪中人们常常带着敬慕之情提起这首作品。它是阿夫洛斯管艺术的第一部重要作品,也是标题音乐最早的例子。 *10*

《皮提亚的诺姆》共有五个部分组成。公元2世纪的语法学家珀鲁克斯的描述或许最为可靠,他称这首作品是“五乐章的奏鸣曲”,“展示了阿波罗与巨龙的搏斗”。每个“乐章”具有下列标题:1)准备,2)挑战,3)抑扬格部分(战斗),4)颂赞歌,5)凯旋舞蹈。很容易看出,这个阿夫洛斯管乐手所面临的问题类似如理查德·施特劳斯这样的作曲家,即他必须在音乐中展现动作和情节。

现代的听众自然深感疑惑,仅靠一个阿夫洛斯管乐手或基萨拉琴乐手的简陋表现手段,如何能够唤起可与丰富的和有力的现代交响乐队所创造的效果等量齐观的深刻印象。然而,不要忘了,现在所讨论的是一个还不知道和声与复调为何物的时代。古代听众能以一种今人不知的专注精神跟随一支非复调性质的旋律,他们的作曲家将这种旋律的表现能力发展到极高的艺术水平。希腊人能够体验旋律线的细微起伏;他们的耳朵极端敏锐,可以领悟声调和色彩的精妙变化,而我们经过和声与复调训练的耳朵却不能察觉。因此,彻底公正的假设或许应该是,古代的古典音乐也在努力企及和我们的音乐同样高度发展与复杂的目标,只是手段和途径不同而已。

必须假定,听众通晓这种音乐的“标题内容”的所有细节。阿夫洛斯管乐手的任务其实主要是引发某种特定印象,以强化和图解情节动作。如果阿夫洛斯管乐手置诺姆的既定规则于不顾,公众会表示不满。古代与现代的标题音乐之间,存在一个根本的差别。古代的独奏家遵循传统认可的标题内容。听众完全知道什么应该发生,但却迫切地想看到,独奏家会用何种方式、以何种巧技完成任务。现代的音乐家则期望我们跟随他进入最个人化的创造天地——他自己的想象世界和神启交流的领空。

两种民族乐器的重要性通过它们所遵循的严格等级得以强调——阿夫洛斯管总被置于基萨拉琴之前。考虑到基萨拉琴的古老民族渊源和地位以及它在诺姆诗中的作用,可以有理由推测,一定是某种外来的影响使阿波罗的乐器丧失了原有的普遍流传性。这种影响也许可以归因于酒神赞美歌(dithyramb),一种对音乐最重要的诗歌体裁。酒神赞美歌代表了合唱诗歌领域中最高度的个性发展,是狄俄尼索斯崇拜极其重要的表达方式。演唱时,合唱队围成一个巨大的环形,结构形式是分节结构,有很多重复(回舞诗节,逆回舞诗节,第三诗节)。阿力昂与拉苏斯是酒神赞美歌最早的大师,当时活跃于雅典(后者曾教过柏拉图)。酒神赞美歌在古希腊音乐对文学的影响中所具有的重要性只有诺姆可与之相比。一些伟大的合唱歌曲,如品达的作品,都基于酒神赞美歌的创作原则。希腊的戏剧理论也将戏剧的起源归因于酒神赞美歌。 *11*

“悲剧从音乐精神中诞生”

音乐在戏剧中具有重要作用,但必须承认,对这种作用的确切情况我们知之甚少。我们知道,合唱队具有声乐的功用,它出现在场景之前并伴随场景的展开。悲剧中的合唱队原来人数有

十二人，后增至十五人；喜剧中人数达到二十四个。我们也知道，剧中人物会放声歌唱，阿夫洛斯管的演奏一直伴随着剧情的动作进行，从而使戏剧带有某种音乐话剧（melodrama）的感觉——当然是古代意义而非现代意义的音乐话剧。阿夫洛斯管是剧院里所使用的唯一乐器，只单独使用，从不与里尔琴交替。①

尽管某些合唱曲很短，但它们是戏剧中相当重要的组成部分。由于歌唱，它们在演出中所占时间远远多于对话。鉴于所有这些事实，不妨大胆断定，古希腊悲剧留给观众的艺术印象在相当程度上是一种音乐的印象。对于20世纪的人而言，这很难以理解，因为我们没有与古代的音乐悲剧相对应的艺术形式。歌剧，尽管其中偶尔也有一些对话，其实与希腊悲剧之间毫无共同之处，而瓦格纳的乐剧与之相隔更远。但基督教文明在中世纪创造的一种戏剧——神秘剧，按其本性与希腊悲剧十分相似。神秘剧从宗教崇拜和音乐之中产生发展出来，可以说和希腊悲剧同源。② 对这些中世纪戏剧的研究可让我们靠近对古代悲剧艺术本质和效果的理解。必须承认，对我们来说，这种包括合唱、对话、独唱和阿夫洛斯管演奏的悲剧，似乎显得缺乏统一。

阅读欣赏索福克勒斯和欧里庇得斯，许多人会略过合唱部分，因为他们觉得合唱段落破坏戏剧的连续性，减弱了紧张度。这种对合唱段落的忽视和冷漠开始得很早。狄翁·克里索斯托在古典时期临近结束时就提到这一点，他肯定悲剧上演时常常没有合唱部分。那么合唱为什么会存在呢？美学思辨在此不再有何帮助，只有历史的思考才能导向对这种戏剧本质的全面理解。

12

在感情表现到达极度亢奋时，戏剧会转向音乐。这是最单纯和最古老的戏剧形式的本质要求，因为人的灵魂被深深震撼而只能胡言乱语般呼喊时，只有音乐才能继续表达感情。索福克勒斯是位戏剧家，他的力量在于对情节动作的展示处理。而埃斯库罗斯，一位音乐家，一个合唱抒情诗人，却创造了因深刻的内心激动而触发的作品。他的情愫是作曲家的情愫，先于清晰明确的诗的意念。③ 为了表达这种情愫，他必须诉之于公众的感情反应，他所使用的手段具有音乐性——抒情性的特质。在埃斯库罗斯时代，音乐和抒情仍是不可分割的整体。言辞与音调、诗歌与旋律同时被创造出来。

埃斯库罗斯的《阿伽门农》是悲剧中最无懈可击的例子，因为悲剧的两个组成要素——合唱歌曲与叙事对话，此时在完美的艺术统一中得以紧密结合与再生。卡桑德拉一场戏是诗人所能描绘的最动人心魄的画面。可怕的谋杀发生之前，我们已有预知；不仅如此，我们似乎亲身体验着这场谋杀。具有预言性的疯狂情愫以无法抵抗的魔力攫住我们的心灵，发生在宫殿里的事件对我们似乎是一场梦魇，直到阿伽门农临死的叫喊声将我们又拉回到戏剧的真实情景中。只有一位抒情诗人，一位音乐家，才能达到这样的效果。聆听这出戏，甚至没有当初与之不可分割的音乐，我们仍会战栗，仍会对其无法抵御的力量钦佩不已。但千万不要忘记，几乎所有这些场景都有歌唱，而不仅仅有朗诵。当然，现在要想体会当时由埃斯库罗斯的音乐所造成的心理效果，这已超越了我们的能力。

在《阿伽门农》之前，悲剧是抒情－音乐性的体裁；随后悲剧变成了带有音乐的戏剧。后者诞

① 有迹象表明，后来也许出现了二重奏。

② 在近代社会，神秘剧并未完全绝迹。在歌德《浮士德》中仍可见到从古希腊悲剧衍生而来的一个宁静的场景。《浮士德》仍然使用合唱，这些合唱应该真正在舞台上演出，因为它们渴望音乐。除了钟声和管风琴声之外，还应有其他音乐。歌德引录恢宏的《末日经》，似乎用魔法将中世纪召唤出来。

③ 参见席勒在1702年5月25日给科勒的信。“感觉在我心中出现时，并无明确或清晰的主题。主题只是后来才形成的。某种音乐般的气氛和感触首先发生、随后才有诗意概念。”约纳斯编订，第三卷，202页。

生时，年老的埃斯库罗斯看到，年轻的索福克勒斯所代表的新艺术已在崛起。老大师无法忘怀自己作为一个诗人－音乐家的漫长经历，但他试图在旧风格的基础上吸收新因素。《阿伽门农》使人确信，悲剧确是从音乐精神中诞生的。

音乐社会学概观

希腊城邦在社会重组和政治发展之后，对希腊人的精神和性情产生了重大影响的音乐，就不能听任表演艺术家们随意处理了。它必须遵循政治家所制定的法则。在这方面，斯巴达走在前面。立法者利库尔戈斯命令，在年轻人和普通公众的教育科目中，应该建立规律的和受监督的音乐教育。他以得自克里特城邦的经验为自己的命令正名。在克里特，弥诺斯提倡的音乐实践引导克里特人敬畏神灵，恪守纪律。所有的斯巴达人，无论男女老幼和职位高低，一律必须参加音乐训练。每个人都须克尽职守，推进城邦的道德、社会和政治进步。演出的歌曲不得触犯公益，应弘扬祖国，倡导秩序、法制、尊严、果敢和敏锐生气。歌曲的旋律最好采用多利亚调式，它唤起男性的沉着、节制和简朴。 *13*

梭伦是雅典的音乐首倡者。他希望给青年人传授音乐教育，以此推动道德强健和公民责任感，他认为这是城邦国家的福祉、力量与声誉的基础所在。奴隶被禁止参与音乐实践，因为音乐是高贵的显著标志，只有自由雅典人才能享受音乐教育。

柏拉图对音乐进行了最为深入的美学和伦理学讨论。在古典时代，他是仅次于亚里士多塞诺斯的最伟大的音乐著述家，其著作中多处论及音乐。其中最主要的有《蒂迈欧篇》、《法律篇》，以及《理想国》、《高尔吉亚篇》和《斐利布斯篇》。在柏拉图的哲学体系中，如同在一般的希腊哲学中一样，音乐在艺术中占有首要地位。这位哲学家在心灵的运动与音乐的表现之间看出相似之处，因此音乐的目的绝不仅是娱乐，而是和谐的教养、灵魂的完善与激情的中和（《蒂迈欧篇》）。为此，音乐在某种程度上是“厄洛斯”(eros)——观念与现象之间的桥梁——最直接的表达。音乐的基本功用是教育作用，按古代世界的理解，教育指的是人格与道德的建立。因此，音乐的实践不是“个人私事”，无疑属于“公共”事务。每条旋律、每种节奏，以及每样乐器对人和国家的道德本质都具有各自独特的影响力。好的音乐推进国家的福祉，坏的音乐摧毁国家。所以，优良的和有用的音乐紧紧依附于、取决于道德行为的规范。同一个词——nomos，既指称正确的音乐“和谐”与逻辑，也表示国家的道德、社会和政治法律。这更一步加强了这种观念。

人们相信，在声响（音的组合）和宇宙现象——诸如季节、时辰、日月循环、兴与衰、男与女、生与死、康复、转世再生，等等——之间存在对应。他们认为，人的性情与这些对应之间也存在联系。将魔法转换为音乐，这种实践发轫于东方，但在希腊的“道德教义”(doctrine of ethos)概念中发展到顶峰。“道德教义”赋予音乐以秩序，剖析音乐的组成要素，并就关键要点发问：音乐对人格有何影响？这一概念说明了希腊人对音乐表露出的特殊兴趣，阐明了希腊人在教育和政治体系中赋予音乐的突出作用。我们怀疑，在其他民族的知识和精神生活中，音乐艺术是否占据过如此崇高的地位。 *14*

“道德教义”难以用英语确切定义。但如果注意到希腊人如何强调音乐对意志的作用和影响，就会更好地理解这个概念。据希腊的著述家所说，音乐可以三种方式对意志产生明显影响：

它能够激励行动;它能够强健体魄和心灵,犹如它能破坏头脑的平衡;最后,它可以中断正常的意志力量,令人无法清醒地意识自己的行为。

道德教义学说(柏拉图是其最伟大的阐述家)仍相信音乐的魔法和治愈力量,在最严格和最深刻的意义上它反映了古典城邦理想——城市作为一个道德、社会和政治共同体——的精神。音乐的神秘-宗教特质在柏拉图的心中和希腊人成熟的城邦理想中并未减弱,但音乐的道德作用被推至前景,它的仪式功能退至后景。这种教义看似一种武断的反动,因为它的强制特性显然剥夺了艺术的自由——最终的结果必须从法则中推导而来。然而,事实上它并不与艺术发展相矛盾,而更像是寻觅古老源泉的回顾。在严厉的柏拉图身上,可以看到古代伟大英雄的精神重又出现,矛头直指新近的享乐主义-形式主义的音乐教义。古代英雄的自由似又重现,一种除了宇宙的无限空间不知任何限制的自由。为了这种最终的自由,任何昙花一现的自由都必须做出牺牲。

在《理想国》中,柏拉图认可将体育和音乐视为教育之本的普遍观念。但在两个方面他偏离了公认的理论。柏拉图认为,音乐不应位于体育之后,应置于体育之前并支配体育,因为肉体无法令灵魂崇高;相反,灵魂可使肉体强健。没有音乐的调节,体育会助长粗俗和暴烈。另一方面,没有体育,音乐将导致活力的萎靡和灵魂的懒散。为保证音乐中德行的持续影响,柏拉图建议所有的人都要参与艺术实践。全部人口应分成各类大型合唱队,第一个合唱队应包括男童,第二个合唱队包括三十岁以下的青年,第三个合唱队包括所有三十岁到六十岁的人。

阿卡狄亚人曾发布法规,要求每个公民在三十岁之前,必须接受义务音乐教育。在斯巴达、底比斯和雅典,每个人都须学习阿夫洛斯管,参加合唱是希腊青年最重要的职责之一。合唱的学习遵循严格的编年和历史线索,从赞颂众神和英雄的古老圣歌开始,到当代音乐结束。并不是任何音乐都适合教育的目的。多利亚调式的旋律被赋予最重要的地位,因为它们的严肃风格作为一种人格构造力量受到很高的评价。①

基萨拉琴声音柔和,阿夫洛斯管音响尖利,两种乐器显露的不同特质诱使希腊人将不同的伦理力量归属于两者。同样,他们给每个音阶赋予不同的气质精神。有些音阶被认为具有抚慰作用,导致高尚的情操;另一些音阶似乎引发人的暴力倾向,造成道德堕落。由于不同调式的名称沿用各个部落的名称,因此各个调式的不同气质和性格特点很有可能就是该部落脾性的直接反映。对于北方移民如严峻而讲究德行的多利亚人而言,南方的亚细亚人似乎过分软弱、柔顺和缺乏德行。他们认为多利亚调式具有鼓舞人心和品性高尚的效果,而弗里吉亚调式则狂乱而暴烈。于是,希腊发展出一种伦理教义,认为自己的国乐具有增强国力的属性,而外来音乐则引起世风败坏。②

尽管诗人和戏剧家真正的音乐活动似乎有些公式化,但音乐在生活中的重要性不断上升,音乐越来越普及,音乐实践成为重要的国家节庆日的组成部分。像运动竞技一样,举行阿贡

---

① 并非所有这些观念都起源于希腊。希罗多德提到埃及的祭司也对音乐进行类似的选择。我们知道在中国也存在同样的实践。这里是又一明证,说明我们在此面对的是古老的东方文化因素。

② 然而,对特定音阶的道德性格所作的解释,只有一般意义上的效力。因为毋庸置疑的是,在古典时代后期,传统变得非常模糊不清。谈论"雄浑的"或"淫荡的"的音调,精确的音高或调高究竟为何,其实众说纷纭。但是道德教义一直存在,绝非限于古代。中世纪借用希腊的名称,将它们随意用于新的教会调式音阶。路德仍然认为,吟诵福音书时应该运用副利第亚调式,"因为基督是温和的主,他的话语轻柔可爱;因此让我们取第六调式吟诵福音书……由于圣保罗是庄重的信徒,我们就用第八调式吟诵使徒书信。"我们将看到,后来文艺复兴修正这些理论,所规定的各种音阶和音高的个性特征成为标准惯例,到1700年教会调式"正式"被我们近代的大-小调式所取代。

(agone)比赛时,希腊人以真正的竞赛精神来展示音乐才能。阿贡是运动、驾车或骑马、音乐、文学方面的比赛,举办时热闹非凡。最早的阿贡是体育阿贡,后来发展成奥林匹克运动会。公元前6世纪,出现了狄俄尼索斯阿贡,往往在正式的戏剧开始之前举行。狂诗阿贡是史诗吟诵会,似乎起源于爱奥尼亚人,后来被斯巴达人接受。音乐和舞蹈阿贡,也即音乐舞蹈节,源自克里特岛的多利亚人,后传遍整个大陆。从(公元前)4世纪开始,音乐阿贡出现了两种主要类型:场景阿贡,是剧场或小型组合的表演;百里香阿贡——因位于剧场中央的狄俄尼索斯小祭坛而得名,它包容了所能想象到的各种歌曲和音乐。在希腊化时期,音乐阿贡盛行,导致形成名副其实的音乐会社团与艺术家"联盟",如"狄俄尼索斯艺术家"同盟等。节庆的花销由国家、社区、官员或具有公共精神的公民来承担。上演的节目像今天一样,新老混杂。① 音乐阿贡的冠军,和同道体育冠军一样,也是民族英雄。 *16*

军事行动中使用音乐,就像战争本身一样古老。音乐在古希腊人的战争中也发挥作用。所有乐器中,阿夫洛斯管占据主要地位。希罗多德、普卢塔克、修昔底德和格利乌斯提供了有关这些军事音乐的充分资料。我们读到,吕底亚国王阿利亚特,在阿夫洛斯管和其他乐器的吹奏声中进攻米利都人的领土。克里特人和斯巴达人在阿夫洛斯管的伴奏声中进入战场。普卢塔克特别提到斯巴达人(《论音乐》第26章),说在进攻前他们吹起"卡斯托耳之歌"。普卢塔克还在所著的利库尔戈斯传记中告诉我们(第21章到22章),这位政治家在前往克里特的旅途中,观察到许多有趣的新风俗习惯。回到斯巴达后,就在自己的国家中引入这些风俗。虽然利库尔戈斯本人仍是个谜,还无法确定他是否真有其人,但普卢塔克的上述说法被色诺芬(《拉栖第梦人的国家》第13章第8节)进一步证实。他提到斯巴达人将阿夫洛斯管当"军号"用,而且还说明它是由利库尔戈斯引入斯巴达的。阿夫洛斯管的使用绝不仅是为了当下短暂的刺激。希腊人以典型的风尚习惯赋予阿夫洛斯管以明确的功能。士兵们合着阿夫洛斯管的声响走向战场,保持队形组织的有条不紊。阿夫洛斯管吹奏手被分散在队伍中的关键部位上。战斗开始前,阿夫洛斯管吹奏一首"序曲",令战士们进入临战状态;而所谓的卡斯托耳之歌(Castor - song)则是攻击的信号。

音乐科学

对应与比例关系在音乐中占据重要地位,可用数字表示。在希腊人心目中,音乐是数学哲学的一个组成部分。毕达哥拉斯学派认为这种数学哲学代表全部的哲学,其现代的后继者是罗素、爱丁顿和爱因斯坦。简言之,和谐的数学理论是宇宙和谐普遍理论的一个分支。毕达哥拉斯的门徒以及非毕达哥拉斯学派的著述家都一致公认,发现和谐数字规律的成就应归功于这位伟大的哲学家,他们无一例外都称赞这项发现无比重要。 *17*

建筑的外观、体积和比例之间的精微协调对应,成为比例普遍理论的有力支持。除这些对应关系之外,希腊人又加上明确无疑的音乐比例关系,将其发展推向高峰,使之成为一种数字理论

---

① 石碑上的铭文说明,公元后3世纪时仍在举行百里香阿贡。阿贡可能直到526年才最后停止,当时查士丁尼皇帝下令禁止一切剧院演出。古代时期产生了相当丰富的有关阿贡的文献。

以及与数字相关现象的形而上观念:比例、节奏与形式。我们不禁好奇,希腊建筑师从不惧怕任何奇巧的数字组合,那么他们是否在考虑纯粹的空间对称和比例协调之外,还曾试图在设计中体现从建筑和音乐之间的和谐关系演绎而来的数学原理。维特鲁威,我们最优秀的古代建筑权威和资料源头,曾无意间显露出他对自然音音阶数学理论的知识。他还征引过亚里士多塞诺斯。一位现代希腊学者,亚山纳希乌斯·乔治亚德斯,正是从这一角度出发,研究了希腊神庙的布局和比例。他在《建筑构造中的和谐》一书① 中说明,圆柱的安排与毕达哥拉斯音阶的因素之间,存在紧密的联系。

虽然毕达哥拉斯时常陷入数字神秘主义,但他们的音乐理论遵循以观察为基础的学术戒律,他们的结论基于弦长和振荡数,从而为现代声学奠定了基础。希腊音乐科学所经历的最伟大和最持久的原动力来自亚里士多德。他对音乐的态度不像是一位艺术家——如他的老师柏拉图,更像是一位科学家-学者。亚里士多德有关音乐的著述已相当靠近一种独立的美学体系,不再依赖非音乐的因素。他是一个周密全面的思想家,在他的体系中,纯粹的科学-经验探索与音乐净化的教义并肩共存。亚里士多德的逍遥派弟子将音乐科学的发展推向最高点。尽管缺乏这些杰出门徒的资料,但我们知道,泰奥弗拉斯托斯(372—287)反对那种认为音乐具有医治魔力的观念;我们也熟悉赫拉克利德斯关于音乐的历史著述,普卢塔克将其保留在节略本中。我们更是幸运能知道古代最驰名的音乐学者,塔伦图姆的亚里士多塞诺斯(公元前第4世纪)。贺拉斯曾称他为“哲学家般的音乐家”。直到19世纪初时他仍具有很高的声望,伟大的古典学学者伯克甚至尊称他为“最了不起的著述家”。

18 亚里士多塞诺斯为人并不太好,与他相识的同辈人认为他争吵不休,嫉贤妒能,心怀叵测。但作为一个学者和科学家,他代表了古典音乐科学的顶峰。他考虑音乐仍用希腊哲学家的惯常视角,多从教育、政治的角度出发,因而对道德教义十分注意。但从他的著述中,已可清晰见出一位真正科学家的观念。因为,与毕达哥拉斯学派的数学-数字思辨相反,他将音乐声响的研究基于物理学-声学。他不仅是物理学家,而且可被视为第一个音乐心理学家和音乐美学家,因为他超越声音的“本源”问题,探索了人耳对声音的知觉问题。

古代音乐的最后阶段

随后的时期,音乐的发展也受制于影响其他希腊艺术和文学的规则。这一时代既染指轻松琐事,也致力于宏伟创造,由于有意识地实施改革,更新艺术,因而也是一个伟大的时代。它宣告新的目标,新的任务和新的答案。“我不再歌颂老朽,”提谟修斯说道,“我更偏爱新人。现在的统治者是新的宙斯;克洛诺斯是过去的大师。让老缪斯见鬼去吧!”这一时期的音乐比此前提供了更明确的特征标识。

重要的音乐-诗歌品种是新的诺姆和新的酒神赞美歌,代表是音乐家-诗人菲里尼斯,提谟修斯,菲洛克塞努斯和珀利埃都斯(公元前5世纪到4世纪)。对音乐的地位和重要性的不同估价以乐器等级秩序的变化为象征。阿夫洛斯管明确占据了先前基萨拉琴的高级地位。阿夫洛斯

---

① 雅典,1926年。

管乐手不仅在 didascalia(戏剧名称和演出日期目录)中出现,而且他的名字最终被置于诗人之前。这意味着已经承认音乐是一门独立的艺术。公元前五、四世纪,熟练的乐器演奏突然流行,与20世纪的炫技时代有惊人的相似之处。平静与质朴的旋律消失了。当时的评论家们发现,旋律重负着过多的装饰,调性转换过于频繁,乐器演奏过分喧闹和嘈杂。的确,解放音乐的企图很早已经开始。欧里庇得斯自己对此很感兴趣。但哲学家和著述家并不以赞赏的眼光看待创新,亚里士多塞诺斯认为这些创新全是堕落。此前,乐器的使用具有统一标准,而现在出现一种混杂的音乐,几乎可与我们现代的乐器组合相比:笛子、簧管、里尔琴、铙钹以及所有其他各种乐器统统混杂在一起演出。保守主义者视这种杂乱的混合为——如他们所言——高贵的古老艺术的衰落。 *19*

应该首先讨论米勒图斯的提谟修斯(公元前446—357)。他的酒神赞美歌和诺姆形式冗长,结构累赘。他写作轻松而悦耳的旋律,以融解古老艺术的僵死的庄严性。他在诺姆中成功地创造了一种前所未闻的丰富色彩,令人惊奇,甚至评论家们也啧啧惊叹。迷醉的公众对他狂热崇拜,谨慎的理论家对他却嗤之以鼻。柏拉图和亚里士多德视这种音乐为毒蛇猛兽,会对国家的法律造成无谓的损害。文学界对这种新艺术毁誉不一。阿里斯托芬笔下的喜剧对音乐中的这种新倾向予以尖锐抨击,因为华而不实的装饰糟蹋了古老音乐深沉、雄浑的线条。① 喜剧作家非莱克拉特斯公开谴责这种"未来的音乐",他将缪斯表现为一个受辱的处女。但未来主义者提谟修斯开创了一个新流派,梅兰尼皮德斯、克莱克苏斯和菲里尼斯加入这一行列,进一步探索新的潮流提供的可能性。

历史学家的经验警告他,不要轻易接受保守主义者所勾画的图景。显然,改革带来全新的事物,而新事物总是遭到大多数人反对。应该正确评价音乐的解放,必须认为这是一种进步潮流的结果。

但就此而论,我们也不能真正地谈论发展。上述所发生的,并非孤立的现象,绝不仅仅只关涉音乐。这些现象之所以产生,在于希腊心智生活中的普遍原因。基督诞生前的一个世纪打破了希腊原来的独立状态。由于失去原动力,希腊天才转向拟古和复古。尽管时有"反动"发生,但这种趋势一直延续到古代世界的终结。最为集中的一次文学和雕塑"反动"潮流发生在公元后二、三世纪。在很少几件传至后世的古代音乐遗产中,有两首梅索梅德斯的赞美诗,写于这个较晚的时期。重要的是,它们故意为之的质朴与当时文学艺术中普遍的保守倾向形成对应,因为其强烈的古风性格与此时的音乐实践极不协调。在古代最后的伟大戏剧体裁——哑剧中可看到,音乐的地位和重要性发生彻底改变。在此,重要性移向舞蹈和音乐,诗意概念明显降为其次。 *20*

从第一个真正的音乐实例中,可以得出有关旋律原则和节奏结构的明确结论。看来,在基督时代之前,希腊语言的语调对与之相配的音乐音高发生很大影响。更准确地说,某个音节上的旋律音高不会超过该音节的重读音节音高;位于一个单词最后的轻读音节,其旋律音高总是低于后一个单词的重读音节。自公元2世纪以后,音乐实践不再遵循这一规则。这表明,音乐的重音已经转变成为如我们现在一样的力度重音(dynamic accent)。

考查一下前面已提到过的纸草纸古文书② ——其中包括一首公元3世纪的基督教赞美诗片断,会得出另一个重要结论。该片断是一首纯声乐作品,尽管很短,却是唯一的文献。对于古希腊音乐向基督教希腊音乐的转变时期,它是仅存的真正音乐资料。这个片断显示出古典音乐

---

① 见《云》,第332页。

② 参见《俄克喜林库斯纸草纸古文书》,B.P.格伦菲尔和A.亨特编订与翻译。埃及探索学会,伦敦,1922年。

的特征仍完好无损。它的节奏同样基于音节的长度。这给我们提供了有关早期基督教音乐复杂情况的宝贵情况。虽然其他文字资料说明，当时存在风格因素的混合，但这个古文书肯定了下面的假设：早期基督教世界同希腊文明发生接触后，古代音乐实践的最高类型的代表很快替代了原来基督徒所唱的希伯来歌曲。①

① 这首歌曲据测可能是一首原创作品，当然，也可能仅仅是一首配了新词的老旋律。

第二章

21

拜占庭

东部基督教的音乐

西方文明中音乐历史的逻辑延续，将我们带至罗马帝国和基督教的开端。但是，首先讨论东罗马帝国拜占庭或许更可取，尽管这需要远足至中世纪晚期。

新柏拉图主义和新毕达哥拉斯主义的和睦融汇，加上从巴勒斯坦传来的新的信条，形成一种新的哲学体系。奇异的形而上学观念由此浮现，特别是在叙利亚和埃及文化相互冲突的领域。这些观念的传播有时导致新的宗教派宗的产生。

在这种气氛中，诞生了基督教诗歌最早的圣咏。这些圣咏进入了叙利亚和巴勒斯坦的文明圈——它们很快被希腊文化所支配。新的基督教诗歌与音乐晚些时候移植到西方，在那里经历了很大变化，吸收了西方本体的因素，随后于中世纪创造了西方的神学、礼仪和音乐。

毋需去考察这种叙利亚-埃及-拜占庭音乐原先的功用，因为它们都已湮灭在巫术和符咒的无形神秘之中。要说明的仅是，史前时期音乐最初的功用，如符咒、净化、祈祷和驱魔，均延续留存了很长时间，某些方面还以风格化的形式变成基督教礼仪的标准组成元素。今天的天主教教堂中，神父一边吟诵赞美诗，一边在祭坛和会众周围洒圣水。对我们来说，这不过是一种祭礼仪式，但安条克(古叙利亚首都。——译注)的神父这样做是因为相信，魔鬼尤其害怕教堂的音乐；巴西勒曾说，音乐能有效地驱散邪恶的精灵。

东部基督教的中心是拜占庭——曾更名为新罗马，后通称君士坦丁堡。拜占庭帝国的首都曾是千年盛城，艺术和文学高度繁荣。1453年君士坦丁堡最后被土耳其人攻占之前，帝国的许多部分长年卷入战争，几乎从未间断，因此很容易推断，拜占庭文化经历了一个持续的衰落过程。然而，考察东罗马帝国的历史后会看到，主要的行省，特别是首都本身，在持续不断的战争中几乎完好无损。相反，这里发展了具有最高水准的精神和艺术生活。 22

如果把拜占庭艺术看作是古典希腊艺术的衰落性延续，就不可能对其有真正的理解。君士坦丁堡成为东罗马帝国首都后，变成了一个复合文明的中心，其基础是古典文明和纯粹东方的传

统。但是，到6世纪，拜占庭文化和艺术凝聚成了和古典时期迥然不同的文明。在西方的中央集权崩溃后的几个世纪中，艺术在拜占庭仍保持活力。拜占庭继承的古典遗产和其自身的文明特征注定将在以后传给西方。

和希腊音乐的情形相似，不可能对拜占庭音乐进行普遍的和综合的概括。① 拜占庭音乐的某些阶段我们现在仍很熟悉，那是因为我们面对着一种活着的艺术。但另有一些阶段的音乐，如同荷马时代的音乐实践，便永远成为传奇了。和古代时期的音乐一样，由于缺乏资料，对流行音乐的讨论只能略去。不仅如此，还不得不略过所有世俗的、尘世的音乐。有理由推测，在拜占庭世界中，存在某些世俗的音乐实践，但是没有这方面的证据。这绝非偶然巧合，而是音乐在基督教希腊人的心智生活中扮演了新的角色，由此所带来的逻辑结果。此时希腊人的观念与他们的异教前辈已完全不同。音乐不再是个人最值得珍视的精神财富中不可或缺的组成部分；它不再是国民共同体中受到尊崇的象征；政治家、统治者、哲学家和艺术家不再受到激励对音乐实践予以关怀和注意。在这个基督教希腊的新世界中，精神和心智的领导由教会担当，古代时期音乐中的世俗部分成了教会超验原则的牺牲品。世俗音乐在这个新组合中扮演的角色如此卑微，甚至“出场人物”中根本没有提到它。然而，教会承认音乐的重要性，并令其为己服务。她将音乐占为己有，但以其自己特别的方式使音乐发扬光大。

拜占庭音乐是教堂音乐。于是，它成为一种与教会命运息息相关的建制，而教会本身是一种相对恒久不变的体制。拜占庭音乐由此脱离时间变化，无怪乎它的“近代时期”直至今日仍兴盛不衰。事实上，拜占庭音乐的大厦直到19世纪才封顶。这个断代延续了一千六百年，在其开端，可以看到（俄克喜林库斯纸草纸文书是我们的见证），拜占庭音乐的基础是古代音乐。到了现代，它所依赖的是当代的欧洲音乐。但是，介于这其中从4世纪到19世纪的一千五百年间，它在拜占庭生活的严格限制中② 创建了一种具有鲜明风格和原则的音乐实践。中世纪心智的特别性格导致了一种人为的拟古风潮，它不时与拜占庭音乐坚定、持续的艺术发展相交错。幸好，这种迂腐的拟古倾向主要限于理论著述。拜占庭音乐记述的主要代表，如苏伊达斯（10世纪）、米凯尔·普塞洛斯（11世纪）、布里恩尼乌斯（12世纪）和帕奇梅雷斯（13世纪），偶尔也对自己时代的音乐偷偷望上一眼，但他们的主要功绩在于重新发现古代的音乐教义。这也说明，拜占庭音乐为何没有产生出可与古代时期相比的独立的音乐科学。这一事实令对拜占庭艺术有兴趣的音乐学家和考古学家都面临无穷无止的复杂课题。

俄克喜林库斯残篇上极少的几个字和音符提供了极其宝贵的文献。它说明，在古代的和基督教的希腊文明之间存在着没有间断的延续。它还证明，受过教育的基督教希腊人接受并移植了祖先的音乐体系。但是，这是现有的唯一文献。我们只能将其作参考，想象基督教会众在伟大的埃及城市中演唱赞美诗时会是何种情景。早期拜占庭美术中有清晰的希腊因素，明显的类似现象也支持我们的想法。然而，不要忘记，基督教的本源和遗产来自东方，或更精确地说，来自希伯来人。因此，最早的基督教赞美诗和歌曲是从犹太教的礼仪中转借而来，或是它的直接模仿。圣保罗和小普林尼都承认这一点。遗憾的是，我们只好满足于这种间接的文字比附，因为没有真

---

① 拜占庭音乐是音乐学研究的一个新领域。有关它的历史和复杂的记谱法现在是热门课题。随着《拜占庭音乐名作集》（哥本哈根）和《拜占庭音乐珍宝》（巴黎）的出版（正在进行中），关于东方基督教的音乐，我们很快会拥有更充足的资料。

② 我们现在所理解的“拜占庭”是多民族的集合——包括所有接受东正教的叙利亚人、亚美尼亚人、阿比西尼亚人、俄罗斯人、保加利亚人和其他种族。与西方基督教不同，东方基督教没有普遍的统一礼仪语言；每个国家都使用自己的语言。但希腊语教会的精神是普遍统一的。因此，即使到了近代，使用“拜占庭”这个集合词依然可行。

正留存下来的实例来说明这种东方遗产的准确本质。[①]

古典的遗产中，只有一个真正的音乐文献。但从文字资料中可知，除了俄克喜林库斯文稿中宁静的音乐，早期拜占庭文明也吸收了大量欢快、甚至花哨的世俗音乐。据说，最强有力的异端教派领袖阿里乌，曾通过歌曲秘密传播教义，而这些歌曲的旋律都来自剧院、酒馆和轮船。无怪乎，最热诚的东正教徒——如沙漠中的僧侣和隐士，会一概拒绝音乐。 24

与文学中的拟古倾向和排斥一切凡俗日常事物、仅仅关注神学问题的兴趣相一致，世俗音乐从历史记录中彻底消失。教堂音乐得以存在，随后又加入一种新诞生的艺术。君士坦丁堡成为帝国的活动中心和象征后，帝王们的宫廷创造了这种艺术，一种半神圣的、庄严的和高贵的音乐，我们称之为"宫廷"音乐。伟大的东方文化中心，如耶路撒冷、亚历山德里亚、安条克，以及后来的首都本身，教会都接受了音乐，或更准确地说是歌唱，将其作为礼仪不可分割的组成部分。他们用唱诗班(通常是男童唱诗班，但有时也有男童和成年男子的混声，以交替对答方式演唱)替代原始的会众歌唱，由此将教堂音乐提升到艺术的殿堂中。

转型时期的诗篇歌相当简单。在《圣经》经文之后，唱诗班演唱一首特罗帕里翁(troparion)，也即"轮回歌"(round)，但很快它就发展成一种独立于《诗篇》、具有原创歌词与音乐的作品。然而，这并非是希腊的发明，而是沿用一种源于东方——即叙利亚——的实践。基督教希腊人在这里是东方文化因素的接受者，这成为以后拜占庭文明发展中的一个特点。东方的影响此时在音乐领域中占据支配地位。希腊的音乐传统从教会的礼仪和宫廷的典礼中消失了。圣巴西勒和圣约翰·克里索斯托(均为4世纪人)所创建的两种主要弥撒类型替代了旧式的弥撒礼仪。第一类包括新年和某些重大节庆的礼仪，第二类则适用于普通礼拜日和节日的弥撒。这两种类型的礼仪延续几世纪之久没有变化，不仅希腊人，而且所有接受了希腊仪式的西亚民族、北非人和东欧人(特别是斯拉夫人)都严格遵循。许多世纪以后，礼仪中出现一些微小的变化，如自16世纪开始，出现了一点土耳其的影响；最近两个世纪，西欧音乐的影响留下了痕迹。但是，这种古乐的基础仍完好如初。

古希腊音乐与拜占庭音乐的比较

比较古希腊音乐和中世纪拜占庭音乐，是很有意思的。首先，两者就其本质而言都是绝对的声乐。但古希腊音乐从最早发轫时期开始，就发展起独立的器乐体裁，逐渐形成了特殊的记谱体系。而拜占庭音乐从未鼓励过器乐的成长。这两种希腊音乐的伟大分支都将器乐承托给几件基本的乐器。一如我们所见，希腊人有两种主要的乐器，阿夫洛斯管与里尔琴；而拜占庭人在器乐 25

---

① 有关古代犹太人音乐，只有一幅苍白的图画。一方面，现在的犹太人教堂音乐与古代的音乐即使有关系恐怕也非常遥远；另一方面，最近在亚洲一些与世隔绝的犹太人部落(他们在同胞们移居西方后，仍保持近乎原始的生活状态)所进行的研究证明，基督教和犹太人的诗篇歌之间存在着亲和关系。A. Z. 伊德尔松发表的研究成果为这一复杂问题的研究提供了重要材料。此外，其他学者所持的观点使情形变得更加复杂——他们认为，希腊诺姆和印度拉加影响了这种希伯来音乐。如果伊德尔松发现和出版的旋律与古代巴勒斯坦的旋律一致，那么其中显露的希腊调式的支配性影响就很值得注意。无论怎样，令人感兴趣的是，亚历山大的克雷芒(约公元2世纪)已在犹太人的自然音阶音乐中看到西方教会歌唱的先在模式，10世纪伟大的犹太学者萨迪亚·加昂，坦率承认自己的美学体系与希腊人的道德教义极为近似。参见A. Z. 伊德尔松：《犹太音乐的历史沿革》，纽约，1929年。

上受到限制,只使用一种乐器——管风琴。管风琴不能出现在教堂音乐中,只能用于我们所称的宫廷音乐。曾伴随希腊人全部音乐创造的基萨拉琴和阿夫洛斯管,由于老底嘉会议禁止剧院、哑剧和炫技性音乐而全然消失。像阿夫洛斯管一样,管风琴也来自东方。造型艺术的遗产,尤其是浅浮雕,证明了如下事实:在 8 世纪拜占庭国王君士坦丁五世(科普罗尼姆斯)赠给法兰克国王丕平一架管风琴之前,这种乐器在东方早已广为人知。管风琴为宫廷典礼中的歌曲旋律作伴奏,但是它的重要性无法同阿夫洛斯管相比。

拜占庭音乐的声乐化比希腊音乐更为彻底,与歌词的关系更加紧密,而且更依附于歌词。这里可再次看到古代音乐与拜占庭音乐之间的明显相似之处。然而,貌似自相矛盾的是,正因为这种相似,它们各自不同的特征才得以彰显。古希腊音乐的特点是语言的音乐重音和诗歌的节奏体系。拜占庭音乐和希腊音乐之所以不同,是因为这两个基本特点的本质发生了变化。基督诞生之后的头几个世纪中,希腊语言的音乐重音让位于另一种体系(我们对之很熟悉),即一种由语音强调和力度重音所组成的体系,一种只将重读音节看作"长"而将其余长短不一的音节统统归为"短"的体系。这种做法结束了基于音节长短的节奏体系。人们不再需要 metron,也即音节长短的计量,但音节的数目却必须计算。拜占庭节奏的公式不是⌣—,⌣— ,⌣⌣—⌣等等,而是 ! …,! …,等等。这种新的艺术原则的基础是重音和音节数目,拜占庭人从他们的老师叙利亚人那里学得这一原则。

古典希腊音乐一些最重要的总结写于拜占庭时期,即使写作的地点不在拜占庭领土(阿利皮乌斯,4 世纪;波伊提乌,5—6 世纪)。然而,古希腊的音乐体系在东方倾向的压力下消失了,它的记谱体系也随之湮灭。音乐与记谱的新原则,我们将会看到,已在东方的源泉中产生。

希腊人认为音乐具有巨大的社会价值,拜占庭音乐出现在教堂礼仪和宫廷典礼中,性格高扬、庄重而严肃,这其中也存在共同之处。这些场合中有关音乐发挥的作用我们知道得相当清楚。君士坦丁七世皇帝(波菲罗格尼图斯,10 世纪)的典礼书,以及旅行家们的游记为重构宫廷音乐的图景提供了资料。在宫廷典礼中,有两个唱诗班,分别代表两个主要的政党——"蓝党"和"绿党",轮流演唱各自的歌曲。① 另一个明确无误的东方特征是,将唱诗班安排在幕帘之后。像所有东方音乐一样,他们演唱的音乐是齐唱,没有复调。管风琴是用于伴奏的唯一乐器。旅行者曾谈起银制的和金制的管风琴,但我们对于管风琴伴奏的性质的知识,如同对于希腊基萨拉琴伴奏的知识一样非常有限。节庆、家庭聚会、欢迎会、婚礼等都有适合各自场合的音乐。外邦人在场时,拜占庭人会有意显示精雕细琢的音乐布局形式。拜占庭的乐器制造艺人技艺高超,受到高度尊崇。皇宫王室夸耀自己的音乐自动装置,外邦贵宾和使节对其叹为观止。御座旁置放猛狮雕像,体内装有精巧的乐器,可惟妙惟肖地模仿兽中之王的咆哮。有趣的是,管风琴在拜占庭是一种明确的世俗乐器,而传到西方后身份发生改变,成了一种教会的乐器。

皇宫中演唱的歌曲种类繁多,但主要形式是所谓的"欢呼曲",用于赞颂帝王。帝国的统帅是

① 交替演唱的特点与两台管风琴的使用极具重要性,而且可以帮助澄清音乐史论述过程中常常出现的一个错误。运用交替性的两个唱诗班,可追溯到古希伯来人的传统,由叙利亚人继承。米兰接受叙利亚的礼仪之后,交替演唱被引入到意大利。这种实践最后的一个辉煌样板在威尼斯幸存下来。16 世纪初,圣马可教堂有两台管风琴,分别置于两个唱诗班厢席之中。考虑到圣马可教堂的建筑设计是拜占庭式的——该教堂曾由拜占庭建筑师协助重建(哥特风格的扩建是 15 世纪以后),而拜占庭晚期的历史学家弗兰查(或称弗兰茨斯)在君士坦丁堡陷落之时还提到这种管风琴的建构——我们可得出结论,使用双唱诗班和双管风琴的音乐布局(常被看作是巴罗克的一种特征)并不是一种"偶然"——如人们通常对圣马可教堂中的双管风琴布局所作的评说,而是源自拜占庭音乐实践的一种遗存现象。这种实践在圣马可教堂伟大的管风琴师与唱诗班指挥阿德里昂·维拉尔特的时代(16 世纪后半叶),仍然还是一种活生生的艺术。

上帝在尘世间的代表，他拥有国王（Basileus）和使徒大公（Isapostolos）双重帝号。他的显赫地位需要庆典和仪式，其中颂赞歌咏的程式相当重要。这些欢呼曲是一些简短的诗歌，在皇帝到场的所有公共庆典中演唱。其他的形式有 polychronismos，即"长年祝愿歌"；以及 euphemesis——祝福歌，一种"长年祝愿歌"的宗教变体，用于向大主教表达敬意。这种欢呼曲和 euphemesis 现尚存一首，出自较晚的14世纪，用于赞颂约翰·帕列奥罗古斯大帝和约瑟夫大主教。

拜占庭音乐理论和实践生长发展的真正土壤是教堂音乐。有关古希腊音乐，我们可接触到丰富的理论和历史文献，但真正的音乐只有几段残篇；在拜占庭音乐中，情况恰恰相反。的确，最初的阶段（4世纪到8世纪），资料情况同荷马时期一样贫瘠。但9世纪到12世纪留给了我们一些很有价值的材料，13世纪后，资料就丰富了。然而，理论和历史文献较为罕见，主要的类别是百科全书辞条、文学典故以及在作品前的短小引言。不过，通过这些资料已能描绘出一幅早期拜占庭音乐的图画，虽然轮廓不够清晰。拜占庭音乐和同代的西方音乐以及更近些时候的东正教会的音乐之间存在什么关系，上述的资料尚不足以提供清晰的线索。 27

拜占庭教堂音乐与圣诗

拜占庭教堂音乐的基础是异常丰富的圣诗。圣诗也即上面提到过的弥撒的主要类型的组成要素。东部教会现存大批有关礼仪的著作，其中有一千五百年之久的诗歌与音乐遗产。在这当中，最重要的类型是：Evangeliar，供礼拜时吟诵的福音书段落；Psalterion，分成二十组的《旧约》"诗篇"；Octoechus，按照八个"教会调式"音阶安排的礼文书；Euchologion，圣餐礼仪和崇拜；Apostolos，供整个教会年所用的使徒书信；Triodion，复活节之前的日课祈祷；Pentecostarion，从复活节到圣灵降临节的日课祈祷。除这些得到承认和许可的著作，另有无数手稿保存了大量赞美诗，其中有些得到正式使用，有些只有单纯的文学价值。拜占庭历史学家目前正开始特别关注这些手稿。

Evangeliar（福音书吟诵）对我们不太重要，因为这些自公元1世纪后几乎没有发生的散文文本，其吟诵方式非常单调乏味。因而，其中既无诗歌的节奏，也没有真正意义上的音乐。然而，它们给历史学家提供了一个极大的便利——其吟唱表演的标记体系极为清晰可辨。这种体系被称为 ecphonesis（意为"高声朗读"），出现在散文文本的上方或下方，来源可追溯到史前的古代，拜占庭人也许从闪米特人那里学得。这种记谱法忽略音乐本身的指示，旨在以九种基本记号审慎的划分来明确语词的意义。这里只要提两种记号就足够了，它们已被所有的现代语言所接受和使用：撇号（'）和连字符（-）。

对于音乐和诗歌的研究者而言，最令人感兴趣的是遵循新节奏原则（基于音节数目和力度重音）的那些歌曲和赞美诗。基督纪元开头的几个世纪已经知道，如何用偶数音节数构成简单的诗节，例如弥撒中著名的基路伯赞美诗（Cherub - hymns）。自3世纪开始，简单的特罗帕里翁之后跟随具有宏大规模的赞美诗。在重要的创造人物中，应该提到叙利亚人巴尔德撒纳斯和他后来的同胞圣厄弗冷。这种新的赞美诗中有圣经故事的抒情 - 史诗 - 戏剧性加工，有圣徒们的事迹，而且演化了它独有的艺术形式。在一段导引诗节后，出现一段段诗节，数量很多，通常有较长的篇幅，格律同一，叠歌也一样。这些诗节幽微曲折，感情节制，叠歌则超越其上，以恢宏的笔法收束。格律由作者借用或自己发明的"模式诗节"确立。由于这些赞美诗像叙利亚人的 sugithas（一种叙 28

利亚教堂音乐的圣咏形式。——译注)一样,完全是东方风格,因而将它们与我们的西方赞美诗相比,会发生误解。可把它们看作是一种抒情性的布道方式,独唱者演唱诗节,而唱诗班演唱叠歌。不论是简单的古老赞美诗,还是后来的大型赞美诗——也称典文诗(canons),它们都成了稳固的古典规范,自8世纪后再也没有发生实质性的改变。这些赞美诗是拜占庭礼仪不可或缺的组成部分,为礼仪令人眩目的华丽光彩增辉。老辈的赞美诗诗人-作家,像古希腊的先辈一样,自己创作音乐,因而被人们称为旋律诗人;后来年轻的诗人只能被称作赞美诗词作家了。三个伟大的诗人-作曲家铸造了这种音乐-诗歌的类型,他们是:圣罗马努斯、大马士革的圣约翰、塞尔吉乌斯大主教。后者所作的阿卡提斯图斯赞美诗(Acathistus - hymn)是一首圣母感恩歌,感谢她保护君士坦丁堡抗击阿瓦尔人。这首强有力的赞美诗被东方教会视为不朽的珍宝,其地位相当于路德教中的《坚固的保障》。

在7、8、9三个世纪中,希腊文的礼拜书记录发生变化,很大程度与反对崇拜圣像的争议有关。圣像捍卫者的名字在年历中频繁出现;他们较为复杂雕琢的教义赞美诗替代了罗马努斯更有生气、更有诗意的诗歌。"典文诗"这种新的形式开始出现,随后一直是诗意表达的最高形式。典文诗规模庞大,由八首或九首冗长的颂诗构成,每首颂诗具有各自特定的旋律,在每个诗节间重复。我们可以克里特的安德鲁著名的"大典文诗"(共有250阙诗节)来估量一下这种作品的巨大规模。8世纪之后,拜占庭音乐伟大的创造时代宣告结束。直到15世纪,所出现的只有模仿。

第一个伟大时期中的诗歌运用一种由简单的"要素旋律"所组成的音乐伴奏。后来发展出一种花腔式歌曲,无疑受到重新兴起的东方的影响。因为拜占庭艺术中非常突出的拟古倾向,几乎无法对这后一个阶段进行分析。理论著述家们固执地依附于古希腊的音乐科学与教义,虽然这种科学实际上已经消亡。拜占庭帝国的音乐学校中,古典音乐理论的教学在某种程度上仍在继续,但真正的音乐实践和理论文献肯定是新建的,并且与古典不同,甚至在伟大创造时期(4到8世纪)结束之前就已是如此。这一时期结束时写成的一本名为《哈基奥波利特斯》(Hagiopolites)的著作可以证实上述事实。《八种调式书》的编撰被归功于大马士革的圣约翰,其实这项工程很可能早在他之前就已开始,因为八种调式的原则早些时候肯定已为人所知。①

29

拜占庭演唱风格的一个特征是,拉长每个乐句的最后一个音。由于音乐作者并不知道西方记谱法中的辅助标记,因而在现代译谱中采用小节线是很武断的作法。旋律遵循歌词的理解单位被划分为乐句。上一章已提到古希腊音乐的单音性质,无论独唱还是齐唱。纯粹的拜占庭音乐主要也是单音性质,除了唱诗班有时保持一个可被称为伴奏音的固定音。这种唱法直至今日仍在东部教会地区盛行,未受西方音乐感染。

拜占庭音乐的记谱法独立于古典希腊的记谱法发展演化,应被视为拜占庭文明最伟大和最独创的成就之一。它是一种纯粹的声乐记谱法,在其范围内存在两个亚种:其一用于福音书的音乐朗诵,其二用于正常的演唱。多亏这种记谱法,我们才得以进入一个崭新的天地。与明确固定的字母记谱法不同,拜占庭人采用了一些图形符号,能以形象的方式表示旋律的轮廓和进行,但无法规定准确的音高。这些符号被称为"纽姆"(neume,意为符号),我们知道有三种主要的中世纪变体(尽管在中世纪还有许多亚变体)和一种现代变体。最早的体系在11和12世纪发展成型,其符号与语音学的符号近似;这种记谱的翻译至今仍悬而未决。从12世纪到14世纪,由于某种我们不得而知的缘由,拜占庭的记谱法突然发生改变。这种新体系在已有的体系中加入了

① 拜占庭体系与格里高利体系的八个调式音阶并不等同,但两者之间的联系非常明显。

大量的新符号，使表达和记录这种音乐的所有幽微曲折成为可能。第三次改革丰富了 chironomic 符号，即主唱者所用的手势动作符号，从中显露出一种新的花唱风格。对于西方的耳朵而言，这种风格奇怪的矫饰主义几乎是无法忍受的。 *30*

虽然拜占庭音乐不像古典希腊音乐那样具有普遍性，但它是东部基督教音乐的基础。可以正确地将其视为格里高利音乐的平行现象。但是超越这种比较之外，这两种单音歌曲的伟大分支之间还存在亲密的关系。因为西方教会的源头不在罗马，而在帝国的东方。直到 3 世纪末，希腊语一直是新的信仰的礼文语言，天主教弥撒的第一部分仍以一句希腊语的祷文——Kyrie eleison！（天主矜怜吾等）——作为开场。东方的影响由拜占庭传至西方，其力量时大时小，但持续不断，尤为明显的是叙利亚和希腊血统的教皇在位时期（8 世纪）。这种影响直至 1050 年教会最终分裂后才完全停止。

31

第三章

罗 马

谈论罗马音乐，其方式与谈论希腊音乐艺术应有不同。虽然罗马人肯定有自己的民歌，但这些民歌随着外来音乐文化的侵入消失了。这种外来文化被移植到罗马的土壤中，生根、开花、结果。因此，谈论罗马音乐，其实说的就是希腊音乐在罗马的发展和实践。

对"发展"一词需要作些限定，因为在移植艺术中，发展并不必然意味着进步。为了适应罗马人较为粗陋和犷悍的趣味，音乐实践和其他从希腊引入到罗马的艺术一样，杂质增多，成分不纯，音乐的表现手段变得更为丰富——更确切地说，更为粗俗。到奥古斯丁的时代，阿夫洛斯管变成了一种可与大号相争的巨型乐器，阿米阿努斯·马尔塞林努斯曾提到"像战车一样大"的里尔琴。除了增大单个乐器的音量，罗马人还将很多乐器组合在一起，形成巨大的合奏。当然，巨型合奏的倾向在埃及已很明显，罗马人可比附某些庞大的先例照葫芦画瓢。托勒密二世（菲拉德尔菲亚，卒于公元前246年）描绘了亚历山大宫中的一次列队行进，有六百人参加，其中三百人演奏金制的里尔琴。

其他民族的音乐早些时候已进入罗马。帝国时期开始时，埃及-亚历山大音乐的影响很明显，因为在罗马统治下，亚历山大仍保持丰富多彩的音乐生活，其音乐家和歌手在整个帝国都享有盛誉。因此，希腊音乐在罗马所经历的变化很大程度上是一种东方化的过程。希腊音乐和罗马音乐之间的不同在大型的"交响"合奏中可见一斑。这种合奏在罗马极为流行，古希腊则全然不知。声乐演出的特点同样也是巨型组合的炫耀。塞内加说，在这种场合里，舞台上集合的歌手比旧日里的观众还多，过剩的音乐家挤满了公众席中的空座位。① 他还说，伴奏部分包括各种各样分散在观众席中的铜管乐器、阿夫洛斯管，以及安置在舞台上的各种类型的管风琴。不妨回想一下，罗马的剧场可容纳七千到一万二千名观众，据此可以有把握地推论，这些演出的规模超过了现代美国和英国的合唱节。

32

随着浮夸因素的增长，罗马音乐逐步摒弃了崇高理想的最后一丝痕迹，而在原来的希腊故土中，崇高理想曾一度被奉为神明。单纯、庄严的希腊旋律让位给复杂的节奏性曲调，其中充满扭

---

① 塞内加：《书信集》，第八十四封，第10页。

曲的转调。抛弃古朴的限制,导致迅速的艺术堕落,哑剧的极端流行更助长了这种堕落。当时的著述家认为,哑剧的音乐虚弱、下作,缺乏尊严,其间充满了花饰与号角声。

如果说音乐艺术经罗马人之手,蜕变成一种仅是为了感官满足的手段,那么也必须承认,他们看到了音乐的所有可能性都被开掘和发现。与其他艺术一样,罗马人的音乐目的是享受生活。他们有奴隶制作为保障,有可能大规模训练音乐家和职业艺人。有这么多奴隶,其中总归不乏有才能的人,将他们从成千上万个属于贵族家庭的奴隶中精选出来,并不是件难事。克里索戈努斯是苏拉时代富裕的自由民,家奴中音乐家很多,住所附近的地区日夜回荡着乐器声和人声。音乐家陪伴主人到处旅行,时髦的旅游胜地回响着各种各样的音乐。梅塞纳斯患失眠症,医治方法是倾听轻柔的音乐。卡利古拉的战舰在那不勒斯海湾乘风破浪,舰上也有合唱音乐与器乐伴奏供他享用。进餐时也少不了音乐,以真正罗马的风俗,各种快感应同时满足。盛大的宴会中,美丽的安达卢西亚舞女敲起响板为合唱伴舞。没有音乐,甚至普通的两人私密幽会也不完整。小普林尼邀请贵宾出席晚宴,随客人挑选欣赏演讲、喜剧表演或是里尔琴演奏。马提雅尔向一位朋友抱歉,只准备了一次家常便饭,作为补偿,他请朋友欣赏阿夫洛斯管音乐。

显而易见,任何公共场合——不论是宗教集会还是剧场娱乐——都少不了音乐。宗教音乐与世俗音乐之间也没有任何区别。事实上,整个古代时期并不知道这种区别,因为剧场表演本身就是宗教仪式的一个部分。由于入场观看表演几乎不受任何限制,通俗旋律和"热门歌曲"广为流行,其迅捷和普及远远超过19世纪或收音机开始之前的20世纪。在西塞罗的时代,有些内行的鉴赏家能在"第一个笛音"之后就辨认出是什么作品,这种能力给西塞罗当然留下了深刻印象。西塞罗还证实,公众对艺术家横挑鼻子竖挑眼,如果歌手或演奏家出了差错,他们就发泄不满。[①]

33

到了公元前170—160年,罗马的公众仍然非常粗俗和缺乏教养,他们对第一流的希腊音乐家也不感兴趣,除非音乐表演是角斗和摔跤的伴奏。但一个世纪以后,音乐炫技大师用基萨拉琴为自己的歌曲作伴奏,以此来博取大众的掌声,却已司空见惯。除了基萨拉琴手,还有身着戏装、头戴面具的戏剧歌手,以及演唱赞美诗和短歌的抒情歌手。尼禄皇帝恢复了古典希腊的定期音乐阿贡,因为他想要显示自己作为一名基萨拉琴手的高超才艺。公元60年,他建立定期的"圣节",音乐在其中占有重要地位。

具有更高声望的是图密善皇帝在1世纪末所建立的卡匹托尔山竞技会。诗人、音乐家和歌手在竞技活动中进行比赛,地点是马齐乌斯竞技场的大剧场。这幢建筑曾专为音乐表演重新整修。竞技会每四年举行一次,皇帝亲手将桂冠赐予冠军。由于出席观看的是皇帝和经过挑选的达官显贵,竞技会使参与比赛的艺术家们声名大振、受人尊崇。获胜者是各自领域的佼佼者,名气甚至传至帝国境外。艺术家们从亚洲和非洲远道而来,仅仅是为了参加竞技会。这些人绝大多数都是作曲家,像在古希腊时期一样,通常自己作诗。最著名的技艺大师,如为奥古斯都大帝服务的歌手蒂格里乌斯,以及分别在尼禄和哈德良宫中献艺的梅内克拉特斯与梅索梅德斯,都表演自己的创作。[②]

罗马帝国的音乐炫技大师所体验的生活气氛非常近似他们今天的同行。他们从艺于有名的声乐教师,铭文献词中时常提到这些老师的名字。古代歌手像现代的同行一样,也须经过苛刻而

① 西塞罗:《论演说术》,第3卷,第98页。

② 梅索梅德斯的三首赞美诗在几乎所有大型的音乐史手册中均可见到。参见《托布内古典丛书》中冯·简所编《希腊音乐文献》,第454页。

乏味的视唱练耳练习,每天也得上上下下演唱音阶。[1] 他们按理应该生活规律、头脑清醒,以发展和保护他们的嗓子。昆体良描述到,他们如何在说话时用手帕挡在嘴前来保护喉咙,他们怎样避日、避雾、避风。另一方面,马提雅尔也提到,某些歌手劳累过度,以至于血管破裂。无疑,这是由于剧场和演出场地空间太大要求高声演唱所致。著名歌手举行定期旅行音乐会,所到之处,大获成功,于是当地便树碑立传,向他们庆功,授予他们荣誉公民。这些艺术家的收入非常可观。甚至吝啬的韦斯巴芗人对来参加马塞卢斯剧院重建落成典礼的艺术家也慷慨解囊,付给他们数十万塞斯特斯(古罗马货币。——译注)。私人音乐教学肯定是个赚钱的行当,令文人学士心生嫉恨。19 世纪仰慕浮夸的歌剧主角和喧闹的钢琴大师,20 世纪尊崇管弦乐团的指挥超人,但都无法与古罗马对艺术家的崇拜——不过时有丑闻沸沸扬扬——相提并论。富有的贵夫人为了和一个阿夫洛斯管乐手或基萨拉琴演奏家相好,可以不惜一切。例如佩提纳克斯皇帝的夫人,同一个基萨拉琴乐手之间发生秘密恋情,后来败露。据尤维纳利斯所说,这些艺人出卖他们的感情,获利颇丰。这种阿谀奉承的必然结果是,产生出目空一切、性情无常的炫技艺匠。典型的例子如贺拉斯所提到过的著名歌手蒂格里乌斯,他居然曾拒绝过奥古斯都大帝要他表演的请求,虽然奥古斯都如果愿意,完全可以迫使他就范;假若这个罗马帝国的宠儿心血来潮,任何人也无法阻止他在整个晚宴中放声歌唱。

争强好胜的竞赛助长了音乐艺术家们的妒嫉心。他们互相观看演出,对评判官和公众表示尊敬与忠诚。如果不能用真正的艺术巧技赢得对手,他们就行贿。尼禄对公认的基萨拉琴演奏习俗也不敢怠慢,小心翼翼地遵守由来已久的规则。表演前,他对观众说的是:"先生们,朕将献丑,请恩赐好意。"歌唱结束后,尼禄会说些更加彬彬有礼的谦辞,向观众表示敬意,随后佯装忐忑不安地等待听到观众的裁决。即便最著名的技艺大师对是否赢得喝彩也心神不宁,因而往往私下雇人捧场。从马提雅尔的某些议论中可以推论,职业捧场当时曾是一个相当兴盛的生意。

如此活跃的音乐生活无疑对非职业的音乐领域发生影响。的确,业余爱好者数量很大,而且呈不断增长趋势。必须指出,自由罗马人起先对音乐持怀疑态度,认为这是一种女人气的消遣方式,只配让奴隶去耍弄。这种态度阻碍了具有身份的人去参与音乐实践。然而,随着希腊文化和习俗影响的增强,起先对音乐的反感心理被克服。到了格拉古兄弟的时代,罗马出现了很多音乐和舞蹈学校,贵族家庭都把孩子送去接受指导。西塞罗曾毫不介意地提到,他的一个地位显赫的朋友努梅里乌斯·弗里乌斯整日沉湎于歌唱艺术。[2]

和希腊人早期的历史发展不同,处于同一阶段的罗马人对音乐理论和音乐科学兴趣不大。但到了马尔库斯·特伦提乌斯·瓦罗(公元前 116—27?)的时代,教育科目中包括音乐科学。瓦罗的著作《论音乐》(*De Musica*)是《学科大全 IX》(*Disciplinarum libri IX*)中的第七卷,我们得知这部著作,因为有森索里努斯,马尔提阿努斯·卡佩拉、波伊提乌、卡西奥多鲁斯、塞维利亚的伊西多尔等人的引录。随后几个世纪中,此书一直是其他理论家的主要参考书。帝国时期,音乐的理论研究已很普遍。苏埃托尼乌斯、塞内加反复提到,尼禄和不列塔尼库斯接受过优良的音乐训练。另一个伟大的历史学家塔西佗坚持认为,不列塔尼库斯遭到可耻的谋杀,这一阴谋所以提前实施,只是因为这孩子杰出的音乐才能惹恼了尼禄,除了这一原因别无其他。马可·奥勒利乌斯特别提

---

① "……从低音直到最高音进行噪音准备。"昆体良,全集第十一卷,第三节,第 22 页。

② "努梅里乌斯·弗里乌斯,我的朋友,兴头一来就爱唱歌。他是一家罗马商族的家长,孩童时就学习了该学的东西。"西塞罗:《论演说术》,第三卷,第 86 页。

起，他的几位老师都精通几何与音乐，让人注意到这些科目之间的联系——整个中世纪和文艺复兴期间它们都是标准的科学学科。

音乐实践不只限于男士。从卢奇安的著述中可知，音乐在妇女中也十分风行。他不惜笔墨，赞扬贵夫人与交际花的演唱与基萨拉琴的演奏能力。业余音乐家在帝国随处可见，先前对音乐的敌视全然消失，音乐被作为一种社会财富得到普遍认可。好几位皇帝也对音乐情有独钟。哈德良、卡拉卡拉、圣庇护一世、赫里奥加巴鲁斯士、亚历山大·塞维鲁都能歌善奏，可以演奏基萨拉琴、大号与水动管风琴。尼禄热切地渴求得到音乐上的承认，从中可看到社会发展已进入新阶段，因为这位皇帝所坚持的不再是作为一个皇家爱乐者的能力：他希望进入真正的艺术家行列，成为一个专业音乐家。据传，尼禄濒临死亡之际，盘桓在他心中的念头是"随我而去的是怎样一个伟大艺人！"①

在戏剧领域中，我们重又遇到希腊戏剧，但拉丁变种与其希腊前身有很多细节上的不同。合唱被完全取消；罗马人只有独白或独唱，伴奏是吹管 tibia——希腊阿夫洛斯管的对等物。然而，希腊精神在这个变种中仍被充分保留，某种程度上也影响了音乐。喜剧的情况也是如此。戏剧诗人不再像他们的希腊前人那样自己写作音乐，而是把这一任务托付给职业音乐家。悲剧很快从罗马舞台上消失，整体结构被瓦解分化：一些"华彩"场景被单独拆开，以"音乐会"方式上演。尼禄皇帝最喜欢观看这种戏剧场景。罗马帝国中最流行的音乐形式是哑剧，如我们所见，品味不高。因为观众的注意力集中在动作造型上——通常随意充斥着角斗和其他运动场面，音乐只是一种大杂烩。 *36*

古典时期行将结束时，新的宗教和哲学使人们迷失了方向。他们厌倦启蒙的探索，渴望拯救与启示。此时，他们又一次注意到古老的希腊音乐美学。但是，这种音乐科学缺乏内在驱动力，在无谓的思辨中丧失了自我。新毕达哥拉斯学派坚持数字和音响的超自然神秘意义，企图继续前辈有关音响－数学的研究，但他们最终只是回到了巫术的古老领地。但即使是在衰落期，他们和犹太－亚历山大学派以及新柏拉图哲学家之中仍然产生了不少才气横溢的音乐美学著述家，其中特别应提到的是柏罗丁——古典时期最后一位哲学家。柏罗丁从柏拉图和亚里士多德的学说中建立美的教义；但是这种教义与伦理学的、形而上学的与神学的观念缠绕在一起，妨碍了它转变为一种真正的音乐实践。新柏拉图主义者继续了这种哲学倾向，通过他们，这种哲学进入到中世纪的美学思想中。但是一旦创造力从音乐中消失，美学也随之衰退。历史悠久的音乐巫术观念重又流行起来。然而，道德教义的学说并未消失，而是经过各种变形，在基督教时代仍保持着活力。

古代音乐现存极少的残篇令人信服地说明，想深入到古代音乐的内在世界中，那是多么困难。它的表现手段与表现力采用的似乎是完全陌生的语言。中世纪和随后的世纪并不知道这些残篇，它们只是到了后来才被译解。但是，古代哲学家所留下的奇妙著述，在后世人们的心中唤起了无限的、有时甚至带有宗教色彩的崇敬之情。人们向往古典时期的音乐，尊崇希腊音乐科学巍峨的理论大厦，仰慕音乐所具有的至高社会与伦理作用。这种崇敬之情在音乐发生变革的时期终于开花结果。佛罗伦萨的卡梅拉塔会社的改革活动，理查德·瓦格纳的观念，以及今天的斯特拉文斯基的新古典主义清唱剧，均受到了希腊（虽是不可企及的）音乐理想的强烈影响。

---

① 苏伊托尼努斯：《尼禄传》，第一卷，第48页。

37

第四章

基督教早期教父时期

“中世纪”对“文艺复兴”

中世纪让现代人迷惑,原因之一,这种文明对许多人而言,其遥远和陌生似乎如同印度文明或中国文明;原因之二,尽管如此,中世纪仍是通向现代的一段桥梁。我们感到迷惑,因为我们与中世纪——那是圣奥古斯丁、波伊提乌、阿伯拉尔、圣托马斯·阿奎那、沃尔夫拉姆、圣方济各、但丁以及大批无名作家和艺术家的时代——之间仍存在千丝万缕的联系。现代社会与经济的大多数体制都可追溯到中古时代;封建主义一直存活到今天;中产阶级从中古时期的城市自由民阶层发展而来;甚至无产阶级也并不是现代工业的新产物,中世纪时它的紧迫危机已开始显露。

中世纪对我们而言,似乎是古代与现代之间一条独立而富于原创精神的联系纽带。理解中世纪的本质,需要对中古时代新的生活观和新的艺术方式背后的推动力和精神倾向进行透彻研究。只有这种研究才能使人明辨伟大的古代世界悲剧性的衰落,懂得西方文明的意义和重要性。随着基督教成为人的精神生活的主导力量,西方文明促成了文学艺术的高度发展。强盛、辉煌的罗马帝国的内部毁灭触目惊心。罗马统治世界的纪念碑大厦巍峨耸立,外表堂皇,强权显赫,但由于缺乏伟大的内心生活和精神支柱,最后只能土崩瓦解。

拯救自东方而来,新的观念和生活理想开始出现,补充了旧有的理想——它曾倡导一种抽象的、宗教-超越性的生活哲学,将其置于现世存在的物质享乐之上。然而,西方的人性观念一直依附于古代的文化理想,不仅在基督教时代开端,而且贯穿整个中世纪,它对欧洲人的精神和智力性格发生显著影响。假如要说明这一时期——甚至最近仍很不适当地被称为“黑暗时代”——的属性特征,其基础应是该时代同古代的关系。

38

亚历山大大帝的征战之后,泛希腊文化在古代世界各个民族之间建立了精神纽带。耶路撒冷的犹太人,尤其是犹太人被巴比伦人逐出故土之后,强烈受到希腊观念的感染,从此进入一个智力发展的新阶段。犹太文明和希腊文明之间的精神和知识交往,是基督教会建立的伟大前奏。这种交往结出累累硕果,希腊化的犹太人将《旧约》翻译成亚历山大式希腊语(七十子希腊文本圣

经)便是一项伟大成就。两种文明交融的最后阶段的标志是,保罗出现在公元49年使徒会议上。"未经启蒙的基督徒"与"犹太基督徒"从此获得平等地位。这一事件后,从2世纪的辩护教义时期,到亚历山大的克雷芒开明的诺斯替教,以及奥利金的圣经注释,希腊的影响从未间断,而且日益深化。它渗透到基督教的神学思辨中,导致基督教与希腊文化的融合。

在中世纪的某些阶段中,如十字军时代,卡特里派教徒时代,以及康斯坦茨会议、巴塞尔会议、费拉拉会议期间,欧洲的精神和智力动荡不安,程度之剧烈只有1918年世界大战结束后的情形可与之相比。中古时期在政治、经济、科学和艺术上都经历很大的变化,但中世纪的心智一直相信,人类福祉的基础既不是全新的事物也不是持续的进步,而是依赖于保护古代遗产中的能量与价值,并使其发扬光大。"真"、"善"、"美"并不需要重新发现、再度构造,因为"古人"已经一劳永逸地创造了这些元素。余下的问题只是获得这些元素的知识,将其付诸实践,使其传遍四海。很多令历史学家大惑不解的疑难现象都出自这种保守的观念——它并未阻止人们无意识地开拓新疆域。

对于古代文化财富的热情由来已久,并不是仅由文艺复兴唤醒,因为文艺复兴不可能越过中世纪去仰望古代世界。然而,中世纪接受这笔馈赠,将其当作不言自明的委托财富,以超然度外的态度延续和发展这份遗产,因而偏离古代的精神与形式,并逐渐与之疏远。文艺复兴则不同,它以反思的精神刻意回复到古代。两个时代都承认古代文明的完整性和完美性,但文艺复兴意识到,这一理想在现实中已被抛弃。这种意识在两个方面造成了全新的批评定位:其一有关现在,需要检视古典理想遭到抛弃的程度和性质;其二有关古代本身,文艺复兴思想家们试图确定,什么是古代的基本属性。 39

我们的目的不是追溯文艺复兴运动的哲学背景,但在此强调两个历史时期所共有的基本观念,似乎仍有必要。与19世纪历史著述家将两者断开的习惯做法相反,文艺复兴(不论其肇始期还是盛期)与中世纪之间是绝对不能截然分割的。

基督教教会音乐的问题

> 回想我恢复信仰的初期,听到圣堂中的歌声多少次感动得流泪。现在,又觉得激动我的不是歌唱,而是所唱的词(即当歌词配以清彻与和谐的旋律时),我便认识到了这种建制的巨大作用。于是,我在快感的危险和具有良好后果的经验之间真是不知如何取舍,我虽则不作定论,但更倾向于赞成教会的歌唱习惯,让人听了悦耳的音乐,使软弱的心灵发出虔诚的情感。但如遇音乐感动我心甚于歌曲的内容时,我承认我在犯罪,应受惩罚,这时我是宁愿不听音乐的。①

这些深深浸染在古代哲学观念中的文字出自一位卓越的早期教父,它们提供了绝好的例证,说明新的信仰所面临的伦理和道德问题。不仅如此,它们还体现了中世纪早期教会音乐的严重

① 奥古斯丁:《忏悔录》,第十卷,第三十三节。(中译文参照了商务印书馆1963年版的周士良中译本,但酌情进行了改动)

疑问。这种疑问与古代思想体系形成尖锐对照,而且在随后的许多世纪中不断反复出现。①

基督教的滥觞期将我们带至巴勒斯坦的疆域。在那里,开阔乡村中的本土阿拉姆文明与城邦性质的希腊文化相互融汇,而后罗马的军队和殖民政府官员又引入拉丁语言。起初,基督教对文学艺术颇怀敌意,因为它在其中看到异教文明的继续。上文说过,希腊哲学家对音乐满怀敬意,不是出于对音乐本身的美感,而是因为音乐的伦理和教化价值。为此也不可期望,年轻的基督教会会开创一种纯艺术的概念。如果抱有纯粹尘世目的的古典生活哲学承认音乐的感官力量,只是试图利用音乐的伦理特质来肯定它的正当性,那么我们对基督教——它将现世生活仅仅看作是步入天堂的准备阶段——又能期望什么呢?它接受和承认艺术,只是因为艺术能帮助人走向最终命定的归宿。

40

但是,在教会组织者周围,音乐非常活跃。他们不得不注意它。他们越是认识到音乐对人的灵魂的影响,圣奥古斯丁刚才的语录中所表露出的两难窘境就愈发明显。一方面,这种强有力的影响必须置于控制之下,用于有价值的目的;另一方面,必须对抗音乐中感官性的尘世影响。古典时期的希腊人认为,监管音乐的命运、塑造音乐的性格以避免有害的影响,这是国家的职责。现在是教会担当了这个任务。这种变化的后果非常重要;音乐作为一种艺术本身,价值并不大,它的唯一存在理由将是作为教会的仆役。它陶冶信徒的心灵,增强他们的信仰,唤起他们的热忱。但要达到这一目的,旋律必须将首席让给歌词。

年轻教会当时处于敌对环境中,周围的气氛与它关于生活目标与人类天职的概念绝然相反,音乐在其中已堕落成最低级的庸俗娱乐。因此,教会面临的任务更为艰巨。音乐居然最终找到了走进严肃的年轻教会的入口,的确令人惊奇。但是,《圣经》以神圣的口吻提到音乐,无论《旧约》还是《新约》均不例外。玛丽亚在圣洁的受胎告知后,在主耶稣诞生之前就用欢乐的歌曲赞颂上帝。天使的歌声向好心的人们宣告耶稣的降生。基督的尘世生活结束时,乐声奏响——最后的晚餐中,主耶稣与门徒一起吟唱一曲赞颂歌,随后前往橄榄山(马太福音第 26 章第 30 节)。众门徒还提醒信徒,喜悦时咏唱《诗篇》(雅各书第 5 章第 13 节),用音乐赞美主耶稣(圣保罗达歌罗西人书、达以弗所人书)。

因此,基督教崇拜中原则上允许音乐存在。但是,音乐使用的范围、它的性格和本质都引发巨大的问题。我们读到,甚至到 5 世纪早期,君士坦丁堡的克里索斯托大主教仍在告诫教徒会众,他们当中很少有人能牢记一首《诗篇》或《圣经》里的某个段落,但很多人却对所有的下流歌和当时的"流行曲"烂熟于胸。阿米阿努斯·马尔塞林努斯—— 一位敏锐而可信的社会潮流观察家——写道,4 世纪时,不论基督教社团还是异教社团,都竭力回避严肃的教育,整日无所事事,只沉迷于歌唱和基萨拉琴演奏;歌手替代了哲学家,音乐排挤了修辞;图书馆被关闭,这位历史学家愤愤不平地说,可是乐器工业却日益兴旺。②

41

十分可惜,我们没有更多的文献资料来重建后古典时期的音乐生活。不过,虽然没有这一时期的音乐,但我们相当熟悉音乐所扮演的角色,以及对其毁誉不一的争斗。真正的音乐学者并没有留下多少讯息。这是因为,其一,早期教会对音乐理论和科学不感兴趣;其二,在基督纪元的开始千年时期,音乐科学与现实的音乐实践之间并不存在有机的联系。不过,教会生活的倡导者

① 这一问题最近的表现是庇护十世(1903 年至 1914 年的教皇)的举措,他反对在教会礼拜中使用一切晚于帕莱斯特里那的音乐。

② 《阿米阿努斯·马尔塞林努斯全集》,第十四卷,第 6 页。

——早期教父们对音乐倒是非常关注，对音乐发表了很多议论，这使我们相信，当时音乐在教会中确实面临困境。甚至那些本人就是音乐爱好者的教父们，如安布罗斯和巴西勒——他们不仅是爱好者，而且精通音乐和音乐理论，在讨论音乐时依然从教会的角度出发。他们只关心教会的利益，只是在告诫民众时才提及非宗教音乐。考虑到这些人所具有的至高权威，不难推论，他们所希望的或所禁止的一定具有教规的强迫效力。音乐只有在服务于教会的意图时才被考虑，因此基督教崇拜中音乐的主题与目的只有一个，而且一直如此：荣耀上帝与启迪人类。从最早的发端开始，礼拜仪式就创造了一种神圣艺术，它变成了庄严祭礼中的有机组成部分。

于是，出现了这样的情况：尽管中古时代有大量的音乐论文留存下来，但直到中世纪晚期之前，我们没有任何有关世俗音乐的描述。显然，这是由于音乐不像文学那样，能够以一种深奥的学究风格或某种陌生语言表达"危险"的信条和意念。音乐只有一种语言，能被所有人理解。唯一的选择就是置之不理。中古时代的音乐著述家在写作中令人觉得，他们似乎没有意识到教会之外还存在音乐。无疑，由于这种态度，音乐遭到磨难。但另一方面，由于得到进入教会正式礼仪和庆典的许可，音乐获得了巨大的优势，这一角色是其他艺术无法承担的。从今天的观察角度看，音乐的这种功能片面性似乎极其严重。但是，音乐是一种最私密性的艺术，是一种从灵魂深处发出的语言，它与宗教一直密不可分，在教会的高墙保护下它得到很好的发展与延伸。中世纪看到教会理想的不断胜利，看到生活观念的逐步统一。随着强烈的基督教会精神逐渐渗透到日常生活的各个方面，我们在音乐中所意识到的特殊教会风格也越来越弱。最后，我们到达这样一个阶段——宗教艺术与世俗艺术之间的任何区别已不复存在。

基督教礼仪音乐的渊源和组成要素

42

浪漫时代的音乐学者追随19世纪考古学家和历史学家的理论，试图将基督教音乐的渊源追溯到罗马帝国，把基督教音乐视为罗马艺术的有机延续。这种由盖瓦尔特① 以及其他著述家所提出的理论，现在已被近东历史和文明的最新研究彻底推翻。论据的出发点应该基于真正的史实，而不是臆想的概念。我们的基本论点是，基督教音乐产生的第一个重要时期始于迫害基督徒停止以后，到格里高利大教皇在位时为止。在政治上和艺术上，这一时期都受东罗马帝国的支配。的确，最早的基督教音乐成果来自叙利亚－埃及文明圈——这是确立最早的基督教神学教义的同一区域。基督教会一开始在犹太教堂的庇荫下求生存。在非犹太人眼中，基督教只是犹太人的一个宗派分支。既然如此，为什么要在骄傲的罗马贵族——抚养和哺育他们的是古代世界的古典教义——中寻找基督教音乐的渊源呢？关于这一问题，之所以出现早先的陈旧理论，是因为这种音乐现存最古老的可读记录都出自卡洛林王朝，即，在格里高利音乐基本成型以后。对其之前的时期进行探究，就不得不依赖一些出自文学和礼仪资料的偶然证据，此外就只好依靠风格分析。除去这些困难，直到头一千年的结束，早期基督教音乐大量的旋律宝藏都是通过口头传统保存下来。不难想象，企图穿过这个迷宫的学者面临着怎样的困难处境。人们赞叹天主教礼仪的严密紧凑，敬仰教会年中音乐布局的深沉与美感，他们以为这是一个具有伟大天才的艺术家

① 《礼仪圣咏的渊源》，巴黎，1890年。

的创造。然而,科学研究证明,这座壮丽的大厦经由无数双手共同建造。除此之外,科学研究还证明,尽管这座大厦似乎体现天主教的本质,代表整个世界的普遍性,但它的每一砖、每一瓦都出自这个世界中广阔无垠的各个角落。

祭礼和音乐之间的相互影响如此强烈,以致在古代基督教的礼仪中,音乐历史的撰述不可能与宗教历史相分离。基督教堂音乐最古老的组成部分叫"诗篇歌"(psalmody),是犹太世界在政治力量和宗教力量崩溃前留给基督教的遗产。社会每个阶层的人,神职人员、普通民众、孩子,都参与诗篇歌咏唱。圣安布罗斯对诗篇歌倍加赞扬。使徒们曾要求妇女在教堂中保持沉默,安布罗斯牢记这一告诫,但对它进行修正:"她们也能将诗篇唱得很好,因为诗篇美妙悦耳、合适相宜,不论年纪和性别……会众在唱诗班中引吭高歌时,诗篇歌成为一种伟大的团结纽带。"虽然几乎所有的早期教父提起诗篇歌都满怀热忱,但是进一步鼓励教徒参与诗篇歌时,却取消了妇女的这项权力。诗篇歌广泛流传,致使教会权威敦促神职人员牢记这些诗篇。帕科米乌斯是隐修院教规和戒律的第一个制定人,他对隐修士提出这个要求。第二次尼西亚会议规定,背唱诗篇歌是主教就职必不可少的条件。诗篇歌之所以被广泛采用,一是由于犹太传统的遗留,二是其中的奇妙诗意内容反映了所有人类的希冀和渴望,三是因为有旋律的配合,诗篇就变得易记易唱,即便对于那些智力水平无法企及大卫王的高度诗意概念的人。

43

早期基督教的礼拜以诗篇歌为中心,但还有另一种简单的歌曲,同样取自《旧约》和《新约》的抒情诗歌部分,称为短歌(canticle)。这些简单的歌曲并不企望艺术上或审美上的承认,它们具有严格的奉献性格。还有一种交替性质的歌曲,所谓的应答圣歌(cantus responsorius),它代表教堂音乐一个更高的阶段。

主耶稣晚餐的仪式原先在晚间举行。同时进行的还有爱筵(agape),一种普通的便餐,中间穿插祈祷与歌唱。这是基督教赞美诗的开端。爱筵与主耶稣晚餐早在2世纪就分开了。但主耶稣晚餐仍同"守夜"(特别是复活节前夕的守夜)一起举行。人们聚集在一起用餐和祈祷,随后一直等到黎明的礼仪开始。① 后来,主耶稣晚餐一般在早晨举行,以和犹太教安息日早晨的礼拜统一起来。这种习俗一直延续到礼拜仪式从犹太教徒聚会中分离出来。这种公众宗教仪式被基督教同化后,守夜在一段时间中,曾占有和圣餐仪式同等的重要地位。

守夜中的祈祷是后来形成法定祈祷时刻的祷文中最古老的部分。基督徒受迫害期间,他们在白天聚会很困难,不眠的守夜中就产生了这些祷文。小普林尼在一封写给图拉真皇帝的著名信件中提到,"在特定的日子里,他们在日出之前聚集在一起,为基督歌唱,好像他就是上帝"。起初,守夜只限于星期日,即,周六的聚会一直延续到天明,随后圣餐仪式开始。很快,星期日与圣餐仪式联系在一起,取代了安息日——即星期六,成为每周的圣日。以后,聚会仍从点灯时节的黄昏开始,因此这一祈祷时刻就有了燃灯时辰的名称。实际上,这即是晚课经(vesper)最早的形式。叙利亚的教会中,还有第三种守夜仪式,一种早晨的日课圣事,后称为赞美经(laudes)。每天日课祈祷的基础骨干由此奠定:晚课经、申正经(原名 nocturns,后称 matins)和赞美经。

44

甚至在不进行圣餐仪式的日子里,守夜祈祷依然举行,这就构成日课圣事(Officium divinum, Cursus, Horae canonicae)的完整体系的开端。从德尔图良的著述中可以得知日课在早期的形成情况。他曾说过,迦太基教会在二百年左右已有守夜祈祷、晨祷和晚祷的实践。亚历山大的克雷芒也提到,自己的城市中也有同样的实践。

① 守夜的习俗在中世纪早期由于人们行为狂放被取消。

4世纪在东方广为流传的苦行僧社团进一步发展了日课圣事。这些僧侣每夜都举行守夜祈祷，在已有的三次祈祷(晚间、半夜和清晨)时辰之外又加上三次：第三课、第六课和第九课。由帕科米乌斯所发起的埃及隐修院社团在三百年后不久，构建了早期的每日祈祷制度。根据阿基坦的朝圣者艾塞里亚的描述(385年)，耶路撒冷的崇拜仪式包括守夜祈祷、赞美经、辰时经(tierce)、午时经(sext)、申初经(none)和晚课经。日课包括诗篇歌、交替圣歌、赞美诗、读经、应答圣歌和短祷告。教会的周年制，尽管仍在形成之中，但似乎已开始受人关注。与此同时，在伯利恒出现了第一课晨经(prime)，随后在卡尔西登出现了 completorium，即夜课经(compline)。这样，法定的日课在很短一段时间形成并被付诸实践。

日课的形成几乎完全在东方，但是随着隐修院在西方的扩展，他们都以东方的样板作为楷模，所以早在四百年左右，所有教会领域的日课实践已基本相同。卡西安的隐修院手册提供了这方面的文献证据。不过，在保留古老的共同因素的前提下，各种礼仪类型仍然根据各自的礼拜需要继续发展日课实践。

守夜祈祷很快被教会认可和接受。到4世纪末，守夜祈祷由原先的私下秘密活动转换成正式的礼拜。早期教父们对这些在夜晚举行的聚会满怀热情。圣巴西勒经常四处走动，一个晚上拜访几处教堂，聆听信徒们演唱诗篇歌；纳西昂的格里高利心怀遗憾地离开君士坦丁堡，只因为听不到会众演唱诗篇歌了。①

45

日课祈祷最早的教规，见于圣本尼狄克的隐修院规章。6世纪在罗马创建隐修院社团的本笃会，在这方面变成了公认的权威。他们在整个中世纪一直保有这一声誉。

自2世纪末开始，主耶稣晚餐开始带有献祭礼拜的特征。由于其中感恩祷告的中心地位，因而被称为圣餐仪式。到圣安布罗斯的时候，这一仪式被称为"弥撒"。守夜祈祷此时变成了一种预备性仪式，所谓的"慕道友弥撒"。慕道友是尚未受洗、但接受了基督教义初级训练的人。慕道友弥撒位于正式的圣餐仪式——它只为正式教徒开放——之前。见多识广的基督教哲学家查斯丁(约公元150年)曾描述了这种早期弥撒的程序安排：选读《旧约》和《新约》，随后是主持神父布道，发送面包和酒，教徒们的祈祷，"和平之吻"，圣餐(感恩)祈祷，最后是领受圣餐。② 查斯丁的描述提供了一幅2世纪时基督教礼仪的标准图式。晚些时候的弥撒礼仪类型可在《使徒法典》第八卷的五至十五章见到。这些著作大约出自4世纪。1世纪和2世纪被迫在秘密的地下进行活动的基督徒，从3世纪开始可以在公开场合汇集举行礼拜。编年史作者报道说，具有相当规模的教堂被建造起来。之所以可能，是因为富有的人皈依基督教。马西昂(后来成为一个异端宗派的领袖)被接纳入教时，赠给当地社区二十万塞斯特斯。到3世纪末，希腊的新柏拉图主义哲学家波菲利提到，有些基督教堂"在规模上已可与异教徒的庙宇相比"。在梅尔奇阿德斯教皇任职期间(311—314)，罗马已有四十余座基督教大教堂。很自然，在这些巨大的建筑中，礼仪的规模要扩大，音乐在其中的作用愈来愈重要。

君士坦丁敕令颁布后，基督教获得自由。新的信仰取得了"合法宗教"的地位。从此，基督教会进入公共生活。它的礼仪得到很大发展，特别表现在教会周年制的建立。隐修院在各种不同教规的指导下组织起来，对教会的精神、经济和音乐生活发生深邃的影响。叙利亚的隐修院中，兴起了一种新的音乐实践——交替轮唱，大概是仿效古希伯来人寺院中的礼拜形式。在诗篇歌

① 马丁·格贝尔特：《圣歌与圣乐》，第一卷，第128页。
② 《护教义》，第61段以及随后。

46 和其他礼仪歌曲之前和之后，人们以应答方式演唱诗句。隐修士和那些升任主教的门徒将交替性的诗篇歌带入教堂，使之在在俗教士中广为流传。这种演唱形式的主要倡导者有：两位当时活跃在叙利亚的安条克隐修士，弗拉维安与狄奥多罗斯（大约350年）；活跃在尼西亚和巴勒斯坦的巴西利乌斯；活跃在拜占庭的圣克里索斯托。

圣安布罗斯将交替轮唱引入西方。它从米兰（归功于它的优越地理位置和其主教的崇高威望）很快传到拉丁教会的其他区域。安布罗斯的朋友兼秘书保林努斯的著述肯定，安布罗斯在世时，交替轮唱的运用已非常普遍。罗马照样紧跟，大概是通过382年罗马会议的决议（由达马苏斯教皇主持），交替轮唱正式被引入罗马礼仪。之所以这样推论，是因为参加此次会议的有一些希腊的和叙利亚的主教，他们自然很熟悉这种教堂音乐；另外，达马苏斯教皇的礼仪顾问圣哲罗姆曾在东方住过多年，非常熟悉东方的礼仪实践。无论怎样，一代人之后，切莱斯廷一世教皇将这种实践并入罗马弥撒。

达马苏斯教皇还引入另一种典型的东方歌唱方式——华丽的欢呼歌，以“哈利路亚”（意为“赞美你啊，主！”）最为著名。这种歌曲音调华美，非常重要，原先用于诗篇，圣经的现代版本中仍标记有所谓的哈利路亚诗篇。据圣哲罗姆说，哈利路亚在4世纪的伯利恒被广泛使用。主唱者咏唱诗篇歌后，会众就唱哈利路亚作为叠歌。东方的教堂中，演唱哈利路亚非常流行，希腊人有专门记录哈利路亚旋律的歌本。埃及科普特教会的教士现在仍用古老的方法演唱哈利路亚。这些歌曲装饰性很强，时间长度常常超过一刻钟。

哈利路亚最后一个音节“a”上形成的花唱欢呼调被称为欢歌（jubilus，源自 jubilatio 一词）。在下一章将会看到，它将导致格里高利音乐历史中的重要发展。这里只需说明，尽管花唱习俗对于东方人而言理所当然，他们的著述家无需费力就其本质进行解释说明，但是西方的教父们却要不断反复说明和论证使用欢歌的正当性。圣奥古斯丁说欢歌是一种对主的赞颂：它表达了用文字语言无法表达的东西。

哈利路亚的主要用途当然是礼仪。但它也是一种基督徒欢乐感叹的流露，在民众中极为流行。水手在船只上相互呼喊哈利路亚，基督徒士兵用哈利路亚作战斗的呼叫。比德曾叙述，圣杰47 曼努斯带领布立吞人去威尔士击败一群爱尔兰人与皮克特人强盗。当时正值复活节，战士们高喊哈利路亚，这场战斗因此得名“哈利路亚大捷”。

早期教堂音乐中另一个数量众多的组成部分是赞美诗。如果考察这种音乐的起源，就必须离开诗篇歌的领域。赞美诗都是关于颂赞、奉献和感恩的歌曲。它们反映斯多葛－柏拉图哲学（兴盛于早期教会时代）最喜好的主题，即宇宙的美妙。因此，这种音乐的本源产生于亚历山大的教理问答学校，便不足为奇。这些学校以亚历山大的克雷芒（卒于约215年）为首，致力于基督教初级教义的教学，并且努力融汇希腊的和基督教的文化和文明。现存的所有与这种倾向有关的主要文献就是那首常被提到的俄克喜林库斯赞美诗，①一首极具高贵品格的音乐作品。它作于3世纪末，显然仿效哈德良时代的希腊颂歌。② 这种类型的赞美诗在《使徒法典》中还有两个例子，但保存下来的只有歌词。世俗的起源在很长一段时间里仍很明显，体现在某些异端宗派中，赞美诗甚至接近民歌。从各个教会著述家的规劝中可以看出，祈祷程序规范化以前，赞美诗的演唱伴随拍手与舞蹈动作。这种离经叛道的、流行的和带有鲜明世俗色彩的赞美诗不得不予以改革。

---

① 见本书，第2、20、23、47页。（指原书页码即中译本边码，下同。——译注）

② 参见梅索梅德斯的赞美诗，见本书，第19、33页。

大约在3世纪中叶，教会反戈一击，发起一场所谓“捍卫《圣经》”(Biblicism)的运动。这次运动只保留圣经中的赞美诗和极少一些被礼仪所认可的赞美诗，其余一切全部被废除。这场运动维持了一段时间，但由于自身的专断和对流行心理的忽视，最后自我衰亡。但是，它所存在的时间之长，已足以摧残、乃至毁灭了一个极其重要的艺术时期的创造精神。然而，离经叛道的、具有民歌风的赞美诗仍顽强幸存下来，又开始流行，很快对教堂音乐产生影响。异端宗派，尤其是阿里乌，非常喜欢这种赞美诗。为阻止这种异端陋习，老底嘉会议(380—381)在第五十九条戒规中重申捍卫圣经运动的禁令。大量有价值的文献被这次会议冠以“粗野的诗篇”的恶名，肯定遗失在这次动荡的浩劫中。我们将看到，这种刻板冷酷的态度以后会发生改变，而且异端行为减少后，圣经之外的赞美诗重又在中世纪兴盛起来。

赞美诗的兴盛肇始于4世纪。它们开始摆脱古代格律诗的最后残余影响。在圣厄弗冷领导下，埃泽萨的文学校兴盛发展，由于他们的实践，节奏性的赞美诗开始占据重要地位。这种诗歌的一般特征不是希腊性质，属于犹太气质，充满天启想象。赞美诗还受到玛兹达教的影响，这是一种古波斯人的宗教，基督纪元头几个世纪中非常流行。纳西昂的圣格里高利将这种倾向带入希腊诗歌，希波城主教圣奥古斯丁和普瓦蒂埃的奚拉里使拉丁教会熟悉了这种赞美诗。 48

普瓦蒂埃的奚拉里(卒于366年)流放到东方时，熟悉了叙利亚的赞美诗。回来后，他将几首东方的赞美诗翻译成拉丁语，另外还动笔写作了一些赞美诗。塞维利亚的伊西多尔明确称他为第一个拉丁文赞美诗诗人。使奚拉里恼怒的是，他无法唤起同胞们对这些新赞美诗的热爱。他因此看低高卢人的音乐 - 诗歌才能，对此毫不隐讳，称他们“对赞美诗歌唱一窍不通”。因此，赞美诗在西方扎根成长的任务落到圣安布罗斯身上。

演唱第一批赞美诗，是在圣安布罗斯躲避阿里乌教派迫害(他的信徒追随其后)之时。

> 这时惟恐民众因忧郁而精神沮丧，便决定仿效东方的习惯，要他们歌唱赞美诗和诗篇。这方式保留下来，至今世界各地所有教会几乎都采行了。①

圣奥古斯丁描绘了赞美诗所造成的极其强烈的印象：

> 每当听到你的那些赞美诗和短歌，我的心房被你的圣堂中一片和平温厚的歌声所融化，我便不住涔涔泪下！这种音韵透进我的耳根，真理便随之滋润我的心田，鼓动诚挚的情绪，虽是泪盈两颊，而此心觉畅然。②

安布罗斯的赞美诗比奚拉里的创造是更完整的艺术作品。它们标志基督教的观念已被恢宏的古典形式所包容。所有这些赞美诗都由八个诗节组成，每个诗节四句诗行，采用二音步抑扬格律。它们被广泛仿效，因而这种结构公式后来也被称为安布罗斯赞美诗。那么这些旋律是否出自安布罗斯之手？想作出肯定回答是不可能的，但它们大约形成于他的时代。虽然这些赞美诗的作者是谁，很多尚有争议，但至少有四首赞美诗已被证明是圣安布罗斯所作：《永恒命运之神》(*Aeterne Rerum Conditor*)、《万能创世主》(*Deus Creator Omnium*)、《三点钟升天》(*Jam Surgit Hora Ter-*

① 奥古斯丁：《忏悔录》，第九卷，第七节。
② 同上，第九卷，第六节。

tia)、《救主降临》(*Veni Redemptor Gentium*)。许多世纪以来,这些赞美诗仍新鲜如初,广泛传唱,人人喜爱,这最好不过地说明了它们的艺术价值和生命力。路德曾将最后一首赞美诗用在自己性格刚毅的歌曲《异教徒的救主现在到来》中。紧随安布罗斯之后的赞美诗诗人中,最卓越的是诺拉主教保罗。尤其应提到西班牙语-拉丁语诗人普鲁登蒂乌斯(卒于405年后),他也受到古典诗歌的强大影响。到他为止,基督教头几个世纪的拉丁赞美诗告一段落。

49

我们了解的有关这些赞美诗的知识,仅限于歌词。但所有迹象都表明,这些常为人所称道的悦耳旋律,肯定具有民歌的特征。均等一致的诗节结构很清楚地说明这一点。如前所述,这些旋律是否由诗人自己所作已无从确定,但有些配在这些赞美诗上的旋律历史非常久远,也许是与这些诗歌同时产生的。

安布罗斯的赞美诗为公众崇拜礼仪所作,应由全体会众演唱,因此它们性格简朴。普鲁登蒂乌斯的赞美诗华美得多,其用途是私密性的个人灵修,虽然后来教会也沿用了一些他的赞美诗。一般而言,赞美诗被认为高于诗篇歌。诗篇歌有各种用途,赞美诗只用于纯粹的神圣目的。圣安布罗斯说,"赞美诗只奉献给神",圣约翰·克里索斯托也坚持认为,赞美诗无关人世,其本质是神性。这种说法很让人惊讶,因为我们看到,很多赞美诗歌曲中通俗因素占支配地位。

赞美诗在其他地区也流行起来,虽然几次教会会议仍抵制赞美诗而偏好圣经文本。9世纪时罗马——最后一个城市——接受了赞美诗并将其引入礼仪。相反,伊比利亚和高卢则以很大的热情接受了赞美诗。

另有一种重要的礼仪歌曲,得名于早期举行礼仪时的一种特殊情境。诗篇歌者演唱时,站在一个较高处的讲经坛的阶梯上。歌声从讲经坛——或更准确地说,从阶梯上(gradus)——传向圣坛(读经者站在圣坛下方),人们认为这些"阶梯歌"很有特点,于是很快冠以"升阶经"(graduals)的名称。这是教堂音乐中最重要的组成部分之一。

3世纪末,罗马人废弃希腊的礼仪语言,代之以自己的拉丁语。西方开始踏上一条通往建立独立西方礼拜仪式的历史道路。从这时起,弥撒和日课更加彼此独立地继续发展,无论西方还是东方均是如此。君士坦丁对基督教会的承认(313年)进一步推动了这种趋势。大量的变体和变种到处出现,特别是在东方,这就引发了需要简化礼仪的反抗。异端宗派的抨击和混乱实践,也说明有必要对文本进行规整统一。在早期的这些世纪中,不能说礼仪具有组织性和统一性。当时只有建立在共同基础上的一些地方性礼仪。逐渐,小的地区合并为行省,随后成为国邦,直至最后教会的权威充分地集中在几个国家中,从而协调统一使用同一语言的所有教堂的礼仪。

50

地中海周围的国家中,从埃及、小亚细亚到拜占庭,礼仪实践基本上相同,开始的礼仪语言都是希腊语。这个范围中,礼仪形式有几个亚种,如西叙利亚礼仪,其中心在耶路撒冷;埃及礼仪,中心在亚历山大;拜占庭礼仪,主要中心是君士坦丁堡。东叙利亚礼仪在广阔的边沿地区非常流行,仍使用叙利亚语。在拉丁语西方,同样也存在着类似的礼仪亚种群落。第一个广大的区域是罗马,但北非也使用罗马礼仪,迦太基是其中心。意大利南部的大部分地区(也称大希腊)早先被希腊人占领,属于希腊化传统和文明的范围,从耶路撒冷引进希腊语礼仪并保持其原始形式。考虑到这些说希腊语的意大利人,甚至罗马也采用了一些希腊礼仪的因素,不过很自然,它们在罗马世界中并不重要。

另一个较大的亚种群落是高卢礼仪,其中有四个分支:高卢的正规高卢礼仪;西班牙的西班牙-高卢礼仪,也即莫扎勒布礼仪;米兰省的米兰礼仪,或称安布罗斯礼仪,现今仍在使用,不过已大都被罗马礼仪同化;最后是凯尔特礼仪,在大不列颠和爱尔兰使用,或许还包括布列塔尼,但

到7世纪时被罗马礼仪所取代。莫扎勒布人(未来的阿拉伯人)是穆斯林西班牙的基督徒,“莫扎勒布”一词只是指他们所使用的礼仪,并不意味其中包含阿拉伯因素。莫扎勒布礼仪是西班牙的国家礼仪,直到12世纪时才被罗马礼仪所替代。今天,在托莱多大教堂和萨拉曼卡的一个小教堂中,每年仍有几天可以看到这种莫扎勒布礼仪。

如前所述,基督纪元开始时,礼仪的种类数目相当多。但随着基督教成为一种普遍、公共的宗教,要求固定礼仪程式的倾向愈来愈烈。于是,今天所剩的礼仪种类数量相对减少。不应忽略,虽然罗马主教的权力当时仍很有限,但“不朽之城”(罗马)的历史,以及圣彼得在这里创建教会的记忆,都使罗马的主教获得了外地的主教无法漠视的声望。

崇拜仪式的组织结构·世俗音乐·基督教会的抵抗

51

早期的教堂音乐具有即兴特征。《感恩赞》的起源是个传奇,说在圣奥古斯丁洗礼时,圣奥古斯丁和圣安布罗斯处在庄严的欣喜陶醉中,由此创作了这首赞美诗。这进一步说明这种音乐具有的欣喜－即兴式特征。[①] 基督教著述家们反复提到这种欣喜陶醉的普遍性。德尔图良熟知产生于这种心境中的一些歌曲,他坚持认为,歌曲的即兴性是基督教祈祷和音乐的一大特点。

崇拜仪式的主持起先从有教养的平信徒中招募。他们在教会中没有正式职位,也没有按立圣职;他们受人尊敬,其职位相当于今天的荣誉职位。下面事实可进一步说明他们的地位:主唱者这一职位,基督教会延用了犹太教古老的惯例制度——许多时候,教会雇用在犹太音乐实践中受过教育的音乐家,他们则将自己的艺术带入新的基督教礼仪。伊德尔松在他出版的各种东方犹太歌曲集中,给我们展示了这些犹太主唱者令人惊异的高超技艺。西方大约从公元150年开始,随之七十五年后从东方开始,主持被提升为正式职位,名为诵经员。该职位起先并不具有教士身份,但一个世纪以后诵经员被授予低品圣职中的第一品级。由于需要诵读的经文很多,一个教堂往往配有好几个诵经员,大型教堂中人数更多。查士丁尼一世在位时,君士坦丁堡大教堂的诵经员人数达一百一十一个,主唱者有二十五人。[②] 非常重要的是,专为容纳唱诗班的建筑设计,最早即从此时开始。罗马城外的圣保罗教堂建于5世纪早期,圣坛周围留有很大一块空间,四周建有专为歌手使用的扶手横栏,这种设计直到今天仍在意大利非常流行。中世纪早期,隐修院圣职人员在教会中的支配地位稳固之后,他们竭力强调祭礼的重要性,坚持要为唱诗班和教士增加空间。主唱者和诵经员在头几个世纪中原是严格分开的,但随着读经愈来愈变成咏经,这种区别便消失了。

由于对崇拜仪式的主持要求很高,因而(无疑受犹太教堂学校的影响)出现了诵经学校,校长称作 primicerius。这种学校招收成年男子,也录取男童。虽然诵经员被教会授予圣职,但主唱者(也称 psalmista,诗篇歌者)却似乎一直是平信徒,尽管有时低品圣职名单中也提到他们。4世纪后半叶以来,罗马的碑文中常常出现颂扬这些诗篇歌者音乐才能的赞辞。君士坦丁之后的时代,东方和西方都很流行男童诵经员与歌手。为了成为优秀的诗篇歌者,他们在诵经学校里生活,在教会导师的监督下进行学习。他们的活动不仅仅限于学习,相反,他们积极参与礼拜仪式。大多

52

① 《感恩赞》现被认为是由达契亚的尼塞塔斯主教所作。

② 见格贝尔特:《圣歌与圣乐》,第一卷,第33页。

数高级教士都曾在诵经学校学习，这是神职教育的的第一个阶段。考虑到作为诵经员职责举足轻重，男童的年纪有时很小，其稚嫩令人惊讶；有些据说在五六岁时已开始咏唱诗篇。第二次托莱多会议（531 年）和第二次奥朗日会议（529 年）颁布了有关男童诵经员的法规。奥朗日会议由阿勒斯的圣塞萨里乌斯主持，他很急切地希望最近才皈依基督的新教区中的精神状况有所改观。因此，此次会议就有关教会的管理事务颁布了重要法规，其中一条是要求教区的牧师仿效意大利人的习惯，雇用“年幼的诵经员”。西方隐修院制度的创建人圣本尼狄克，也很关心男童的音乐教育与宗教功用。在他的隐修院规章中，有关这一方面的法规有好几章。在四十五章中，他甚至要求对唱歌不入调的男童实行体罚。

诵读使徒书信和《旧约》选段与歌唱轮流进行，歌手的角色因而变得越来越重要。大约在 350 年，老底嘉会议感到有必要维护歌手的正当权益，免遭他人不怀好意的侵蚀。四十年后，第四次迦太基会议制定了有关歌手职位的法规。根据诵经学校的先例，咏经学校开始出现。为教会服务的其他艺术门类已经得到高度发展，简单的会众歌唱显然与之不协调，教会会议看出有必要也让音乐参与发展。老底嘉会议规定，只有特选歌手才能在礼仪中演唱，这是摒除会众积极参与歌唱活动的第一步。这一举动常遭误解，虽然其目的是出于逻辑和艺术上的考虑。基督教会的拜占庭分支和罗马分支始终将艺术置于崇拜仪式之中。来自会众之外的唱诗班歌声，与壁画和感人的礼文诗歌一起，构成教堂的完整气氛。

有人说在西尔维斯特教皇在位期间（314—336）已有教皇歌手学校，但此事尚无确凿证据。

53

但 4 世纪下半叶存在这样的学校已完全可能。切莱斯廷教皇所用的礼仪规程需要受过训练的歌手组成唱诗班。西克斯图斯教皇（432—440）专为每日所需的诗篇歌实践设立一个隐修院，他的后任大利奥（440—461）建立另一所同样的隐修院，题献给圣约翰与圣保罗。这种隐修院进行宗教教育，旨在为教皇圣堂中的祭礼仪式提供礼仪祷文与歌曲。学校注重发展声乐技巧与文化教养，在广阔的基督教世界中普遍受到赞赏。

未来的教皇格里高利一世按立为罗马教区主教时（585 年），社会上风行优美歌唱，人们喜好美妙的嗓音，说明音乐才能得到高度尊重：嗓子好的人往往被委任为教堂中的助祭，即便他们可能头脑简单（有意思的是，这些歌手像 19 世纪的音乐家一样，喜欢披着浓密的长发）。格里高利教皇的第一个举措就是废除这个风尚。然而，教皇直接反对的并不是歌手的嗓音质量，因为所有的早期教父都坚持优美歌唱的必要性。前面提到过圣本尼狄克的规章，圣保罗和圣司提反的规章中也有很多有关教堂音乐的内容。他们要求，唱诗班咏唱诗篇应该“就像只有一个人；任何歌手不得唱得比其他人更快或更响”。

格里高利教皇在拉特兰附近另造了两幢建筑，最终确立咏经学校的建制。其中一幢楼用于教皇圣堂中神父和歌手的起居生活，另一幢楼是孤儿院，专门用于训练未来的唱诗班歌手。①

所有的资料对教会的声乐都有充分记载，但在提到其他音乐艺术现象时却小心翼翼。但当时世俗音乐和娱乐的流行程度，在下面这段摘自圣巴西勒《创世六日记述》（第四章第一节）的文字中可见一斑：“有些村镇，人们可以从早到晚观赏各种各样的表演。必须承认，这些淫荡和有害的歌曲只会在人们灵魂中引发邪恶与色欲，但人们听得越多，就越是想听。”许多早期教父都意识到美妙歌喉的感官吸引力，因而他们试图规劝人们远离职业歌手。他们尤其对很多人到剧院聆听女歌手演唱感到不安，他们甚至断言：“沉溺于这种视觉和听觉享乐的人无异于通奸。”

---

① 咏经学校常常是孤儿院的同义语：“咏经学校，曾有一度被称为孤儿学校。”参见安布罗斯：《音乐史》，第二卷，第 13 页。

乐器也极其可怕,如同悦耳的曲调——异端教派在宣传中运用这些曲调获得了令人惊讶的成功。不知有多少著述家,都认为阿夫洛斯管令人迷狂,他们告诫信徒把这种乐器丢弃给"迷信徒和倾向于偶像崇拜的人"。早期教会的每一位教士都就这一话题规劝会众。这样做确有充分的理由。例如牺牲祭日——仅提一项我们所知的过分行为,常常就在一片嘈杂中进行,伴奏乐器五花八门。因此不难理解,这些乐器为何通常与我们所谓的集市联系在一起。圣厄弗冷规劝会众,举行这种祭日时应该像基督徒,不要学异教徒。葬礼肯定也曾是一片喧闹,因为我们发现,聂斯脱利会议(576年)禁止在葬礼中使用铃鼓和响板。 54

早期的基督教会排斥乐器,西方音乐的发展由此受到决定性影响。"我们不需要索尔特里琴、喇叭、鼓和笛这些东西,只有准备打仗的人才喜欢它们。"亚历山大的克雷芒如是说。然而,并不反对在家中使用"高贵"乐器。得到默许的乐器是里尔琴,无疑,我们在此面对的是古典基萨拉琴的一种后续形式。但是,阿夫洛斯管却因与狂欢祭礼的联系遭到贬斥。教会总是想方设法将礼仪歌唱限定在非常明确的范围内,摒弃一切粗俗与嘈杂。然而,某些东方教堂中一定存在相当喧闹的礼仪,用拍手与舞蹈作伴奏,这种风俗很让亚历山大的克雷芒反感。科普特教会,尤其是在埃塞俄比亚,直至今日仍喜欢舞蹈,有时他们会以震耳欲聋的鼓声来为祭礼歌曲与舞蹈作伴奏。

东方因素一直存在很长时间,这给历史学家前进的道路上设置了特殊的困难。即便非常浮泛地考察这些因素,也会让我们步入巫术与符咒令人生畏的领域。因此,在此能做的只是说明一下巫术与符咒的活力和顽强生命。4世纪时,社会的各个阶层都还很迷信,巫师仍具有万能之法。基督教徒在生病或有什么担忧时也总是去找他们。圣奥古斯丁说:"如果谁患了头痛,就跑到歌手那里去念咒。我每天都看到这种情形。"弥撒开始时的呼唤句 Kyrie eleison(天主矜怜吾等),可以证明这些符咒和原始崇拜的歌曲对音乐史产生的影响之深入。这句呼唤起源于前基督教时代的东方,曾用于异教礼仪中的太阳神颂赞。

虽然东方对西方文化的影响可能更为重要,但我们也必须记载西方因素对东方的一种类似的渗透。这种交流在君士坦丁赦令颁布以后,很快变得显而易见。东方已经奉行多时的主显节,此时被引入西方。至少于354年就开始在罗马兴起的圣诞节,很快在东方也流行起来。 55

基督教祭礼音乐的神学、哲学和科学基础

君士坦丁之后的时期,音乐和礼仪得到发展,人们于是越来越感到这种新的礼拜音乐需要神学上的正当论证和哲学上的基本定位。由此导致对希腊和拜占庭文献资料的重新研究。基督教艺术接受了赫耳墨斯身背绵羊的形象母题和好牧人的象征,还将奥尔菲斯画成基督。许多诗人,例如普鲁登蒂乌斯,以古典的戒律作为自己诗歌的基础。音乐也不可能脱离这个总的趋势。亚历山大的希腊化哲学家的教义与思辨吸引了西方基督教著述家和思想家的注意。基督教音乐与古典音乐科学和哲学的明确关系在4世纪得以建立。前几个世纪中简单的宗教音乐与诗篇歌对古典文明不闻不问,但其中包含了与古典音乐教义相通融的某些因素,从而最终导致西方音乐出现。

两种文化的融合使知识领袖们颇费踌躇。东方在调整自己时并未遇到很大困难。奥利金(约185—254)应特别提及,是他调和了古老的希腊文明和新的基督教人生观。同样的问题到了

拉丁西方世界变得微妙起来，因为许多杰出的教士反对将世俗知识纳入基督教思想和教育。甚至在某种程度上已解决这一难题的圣奥古斯丁，对这种融合观念是否予以明确支持也犹豫不决。因此，早期基督教世界中反复挑起有关艺术和科学的争吵和辩论，便不足为奇了。中世纪早期并未与古典音乐科学建立直接联系，虽然最后一批伟大著述家著书立说就是在基督年代。波伊提乌和卡西奥多鲁斯为西方提供了音乐思想基础，但在他们之前，还必须涉及新柏拉图派和新毕达哥拉斯派的观念。这些著述家将音乐包容在思辨象征学说的魔法宇宙之中。传奇性的毕达哥拉斯重又出现，变成中世纪音乐神话的一位重要人物。这一神话创造了一种音乐观念，它全神贯注于象征主义和对数字的理论思辨，忽略实际的音响和旋律。

56 圣奥古斯丁写了一部多卷本的音乐论著，但只写到第六卷。虽然书中包含大量有趣的材料，但论述的大多是“诗艺”——以真正的古典观点而言，诗艺与音乐不分家。但第六卷滑入新柏拉图派的数字神秘主义。奥古斯丁作为哲学家、神学家与他作为主教的观点常常自相矛盾，不过涉及到音乐，这位伟大的教士毫不犹豫地在科学的范畴中给它以一席之地。他把世界的秩序、规范和美归属于数字的形式力量，将音乐看作一个隶属于感官体察的领域，从中可以见出明显的希腊因素。对圣奥古斯丁的六卷音乐论著《论音乐》作一番研究，可以确信，他把音乐看作是受制于数字规律的事物，与所有其他有组织的存在完全类似，它们遵循同样的根本法则。十分清楚，我们正在靠近波伊提乌的格言——他直截了当地宣称：“所有的音乐都是推理和思辨。”① 但在讨论“推理”之前，必须对“思辨”作一迅速的粗略考察。

基督教著述家继承尼科马库斯的新毕达哥拉斯数字—象征主义，音乐在他们的比附解释中占有重要地位。我们无法在此详尽讨论这个课题，但是举一些例子还是很有意思。

数字三是首要之数，有始、半、终；此外，数字三代表前两个数字的价值总和。数字三的完美显现于所有领域。在道德中，它是一切善德的根本来源；并且，它是所有音乐的主宰和构成法则。到中世纪晚期，我们会看到数字三被赋予多么巨大的重要性。数字四所以值得重视，原因有多方面。数字四代表四艺学科；世间存在四种元素、四个基本方向、四季、四种美德、四种生灵(天使、恶魔、动物、植物)。数字七是不同音高的来源，即七颗行星的和谐，里尔琴的七根弦是这些行星的尘世影像。数字八是四的双倍，代表所有的和谐。数字十是整体，在数字中占有至高无上的地位。

除了基督徒从古人继承的传统比附解释，早期教父又加入新的学说。在数字四的解释中，可发现四种音乐和谐；在数字七的解释中，可发现一周七天，音阶的七个音级和圣灵的七种恩德。

显然，考虑音乐从这种角度出发，对于基督教新柏拉图派和新毕达哥拉斯派哲学家而言——57 以圣奥古斯丁为突出代表，音乐属于科学学科，而不再像柏拉图认为的那样，主要应服务于道德和教化目的。一个人如果研习音乐不和其他学问联系，就不能称自己受过教育。缺乏知识和教育会妨碍一个人企及生活的最终目的，因而必须勤奋研读文科七艺，以此作为领悟真理的前提准备。

但是，圣奥古斯丁的另一种品性——作为神学家，却以不同的方式评价文科七艺的重要性。各种学科看来似乎并不仅是通往上帝的通道；它们也是抵御诱惑的手段——抵御那些博学多才、蛊惑人心的异端分子。通过对文科七艺尤其是音乐的学习，心智变得聪睿，这给那些沉溺于世俗学术而误入歧途的人指明拯救之路。真正的信徒得到净化是通过神圣的挚爱火焰，不是通过理

① 《音乐导论》，第一卷，第33页。

性。

这种(强调信仰,贬低理性的)概念导致忽略研习文科七艺,但此时存在奇怪的社会条件,并不允许真正抛弃博识与学术。相当数量的人受过范围广泛的古典教育,但具有异端倾向。只要这些人还健在,古代学术的残余就不会绝迹,因为研习学术必须尊重它们自身的逻辑和学理。但是,大多数基督徒认为,异教徒使用的音乐是恶魔的音乐。必须排斥这种音乐,必须保护人们——特别是年轻人——免受它的影响。在这里,有文化教养的阶层遇到很大麻烦,因为在4、5、6世纪中,教会尚无针对基督教家庭的教育建制。青年人去修辞学校读书,而在那里古典文明的影响依然强大。这种情形存在,自然产生了解决问题的要求。中世纪早期提供了两种解决方案。一种主张完全弃绝世俗学术;另一种允许古代文化进入基督教文明。第二种解决方案只是晚些时候才被人理解,那时古代文化已不再是可感的现实,它变成了历史,正因如此,所以不再遭到神学的反对。我们将在以后的章节中看到这些观念的实际运作。

不错,此时的音乐思想和音乐教育均着重科学方面,但也必须记录有关音乐的第三种观念。它也出现在圣奥古斯丁的著述中,即音乐作为基督教奉献的体现和表现,作为上帝和人之间的中介。我们不是很清楚,这位希波主教究竟是怎样承认音乐的情感的。前面在描述赞美诗时已提到,他曾告诉人们,心灵充满欢乐时,应以歌声表达。承认音乐的情感,的确远离原来奥古斯丁和昆体良的严格的数学学科概念——它否认音乐中的情感特质,将音乐家斥为仅仅是科学的实际阐释者。音乐重新被发现,重新成为教育的组成元素,但奥古斯丁晚年的理想还得经过许许多多次呼吁和变形,才能在意大利和高卢立足。对现世的否定,对当时仍在盛行的异教信条的憎恶,导致出现一种隐修院的态度,它变成了基督教生活的理想,强烈倾向于禁欲主义。自我约束和灵魂净化的观念占据上风。只是到了后来,由于爱尔兰、苏格兰和盎格鲁-撒克逊隐修士所代表的观念不断渗入,这种理想才有所改变。 *58*

异教徒皈依基督,以及教会制服不时出现的异端造反,音乐都发挥重要的作用。异教势力在边远地区仍十分强大。即便在城市,也是经过很多世纪之后才完全接受基督教。比如说在罗马,星期四一般不举行日课圣事,因为这一天是朱庇特圣日。教士意识到音乐和祭礼具有使人迷醉的影响力,便努力让礼仪成为华丽辉煌的圣事,同时又注意使其易于让一般普通人接近。信徒们并不好控制,显然,参加礼拜常常被认为是一种可使信徒全身心投入的最佳途径。

卡西奥多鲁斯于540年在维瓦里乌姆建立了一所隐修院,似乎要继承和扩展奥古斯丁早年的观念,即远离一切世俗知识。然而,这位伟大的历史学家、政治家和哲学家博才多学,心怀不同的目标。他希望提供条件将神圣的和世俗的知识传给后世,使其免遭可怕的野族入侵带来的破坏。他与隐修院的同道们一起,格物致知,同时关注宗教知识与世俗知识——当然后者附属于前者。隐修士收集和抄誊手稿本,将希腊文作品翻译成拉丁文。这需要大量博学、聪慧的隐修士,尽管他们的知识中有某些世俗的来源。事实上,卡西奥多鲁斯鼓励对知识的辛勤耕耘,并不跟随在其他隐修院创建人——他们遵循奥古斯丁的教义,仅将隐修士的活动限定为体力劳动和祈祷——后面亦步亦趋。因而,卡西奥多鲁斯的立场其实类似奥古斯丁自己在其《论基督教义》一书中所持的中庸观点,即认为文科七艺的实践目的并不是其本身,而是更好地理解圣经的一种手段。但奥古斯丁肯定,不懂文科七艺的普通人也可获得天堂至福,而卡西奥多鲁斯则坚持学识的必要,因为一个人“在圣经中遇到世俗事务时,如他已具有现世知识,很自然能更好地理解这些篇章”。 *59*

中古早期的著述家主要致力于圣经意义的解释说明。每个段落都从四个方面进行分析:文

字说明、内容说明、比喻说明和道德说明。比喻说明常常会求助于音乐，因为诗篇中频繁提到音乐话题，诸如“歌曲”、“欢呼”、“狂喜”、“弦乐”等词汇在文中几乎不断出现。希腊晚期的教育中，音乐属于所谓的文科七艺(liberal arts)。拉丁的中世纪从马蒂阿努斯·卡佩拉那里接受这个体系。然而，将 artes 翻译成纯粹和简单的“艺术”，那是大谬。因为这个词所意味的不是某种艺术的技术性掌握和实践，而是对各种知识门类本质的哲学性考察和理解。从这一角度考虑就会很清楚，为何音乐变成了高级七艺——语法、修辞、逻辑、数学、音乐、几何与天文——中的一个成员，为何中世纪早期的学者认为“没有音乐，任何科学学科都不完善”。① 虽然将音乐置于科学的范畴中，妨碍了它作为一门艺术的发展，但不应忽视这一事实——将音乐包括在文科七艺中，这在整个中世纪使音乐享受到独一无二的特权，而在当时的宇宙图画里所谓的美艺术(fine arts)尚无定形。现在必须考察这幅宇宙图画，这一任务将我们引向中世纪早期音乐和学术世界中最伟大的一位人物——波伊提乌。

波伊提乌(卒于约 524—526 年)和卡西奥多鲁斯(卒于约 580 年)代表西方古代音乐科学的结束。随着他们以及塞维利亚的伊西多尔(卒于 636 年)的离世，南方人的思辨重要性告一段落，未来的继续落在北方的年轻民族身上。9 世纪时，北方人写出西方特有的音乐文献。可正式称为中古的音乐理论和科学，从此开始。但另一方面，上述著述家站在古典音乐学术行将结束的末尾，他们为中古学者提供了论著写作的材料。波伊提乌和卡西奥多鲁斯都曾在提奥多里克宫廷里任职，都曾招惹国王的不快。波伊提乌惹祸被杀，更为精明的卡西奥多鲁斯则命至耄耋。卡西奥多鲁斯是一位基督徒，波伊提乌却是“最后一位罗马人，加图与塔利均会认其为同乡人”(吉本)。卡西奥多鲁斯去世后几个世纪仍具影响力；而波伊提乌的支配地位一直延续至今，从未间断。但必须指出，波伊提乌的《论音乐的体制》并没有任何发明，而是对其从前所知的总和。这个罗马的绅士和学者似乎过时落伍，他以《哲学的慰藉》著称于世，在古典学科中潜心钻研。他的导师是他的父亲——一位毕达哥拉斯派信徒。波伊提乌使用希腊的术语，阐述希腊的观念，似乎他自己就是希腊人。他的观点从不是真正音乐家的角度，而是思辨数学家的角度。所有后来的历史学家，在定义音乐为一门科学而非艺术时，都把波伊提乌奉为圭臬。人们尊称他为“翻译、校正和发展音乐科学的大师”。迟至 15 世纪，当时最主要的德国音乐学者——福尔达的亚当，说到无知的音乐家时仍在感叹：“不幸的人们！他们似乎根本不知道波伊提乌在他《体制》一书的三十三章中曾说过的话：‘音乐家就是用理性推测的人。’”这个观念应是我们的主导思想和出发点，以此才能理解在这部中世纪最有影响的音乐论著中所勾勒的图画。

60

波伊提乌在《论音乐的体制》的开篇非常清晰地描述了音乐对人产生的影响，并确定了影响的范围。“天乐”，体现为天体的运动、各种元素的组合和四季的更迭。这里，对古典教条的依靠是再明显不过了，因为行星的运动造成天际之乐这种观念正导源于毕达哥拉斯和他的门徒。后期的古典著述家，如尼科马库斯、西塞罗和马克罗比乌斯都议论过天体之乐，所达成的共识是，我们无法感知这种音乐，因为其声响一直存在，而我们的耳朵早已司空见惯。“天乐”的另外两个变体也不是声音现象：所强调的是数字对应关系。“人乐”结合无形飘渺的精神与凡人的身体，类似高音和低音组合成协和音。这种音乐以某种数字秩序统一灵魂的成分和身体的元素。音乐的第三种类别，“在某些器物上构成的音乐”，才最终是用感官能感知到的音乐形式。

---

① “没有音乐任何学科都不完备；实际上，如果没有音乐，什么都不是。”塞维利亚的伊西多尔说道。参见马丁·格贝尔特：《圣乐的宗教作家志》，第一卷，第 20 页。

不要忘记，作为哲学家和理性科学家的波伊提乌，对乐音的感官本质或声响的享受并没有多少兴趣。他的兴趣所在是引发音乐声响出现的因素，即，他仍然追随着古典的教义，认为数字比例是所有音乐理解的基础。由于数字比例只能通过"理智"觉察而不能通过听觉感知——听觉常常导致错误，所以心智的分析力量高于听觉的感知机能。这使得理论家的地位远远高于普通音乐家。如此看来，加之这个体系中显然不存在"声乐"，我们的结论是，波伊提乌分类体系的第三种音乐中所提到的器物，并不是用于器乐音乐的乐器，而是用于科学观察的工具。

61

波伊提乌的音乐观在中古早期和中期均居支配地位，它再一次说明音乐为何被置于"四艺"（文科七艺的"科学"分支）当中。必须承认，即便那些赞同奥古斯丁观念的人，如卡西奥多鲁斯，在系统面对实践音乐这一点上也退避三舍，其程度之严重犹如其可敬的古典同行——所谓"音乐的扩展者"。

罗马在552年后失去原有的威望，沦为拜占庭帝国的一个行省首府，因此它的智力和精神活动也仅限于接纳东方的文化运动。但是，骄傲的永恒之城以其保守姿态珍藏老罗马的本质。对自己传统执着依恋，同时在旧有的实践中又小心翼翼地加入新元素，使罗马的礼拜具有鲜明的特征。

格里高利改革使罗马成为教堂音乐发展（以及一般意义上的音乐）无可争辩的中心。犹如在古典时代一样，永恒之城所以取得这个地位，并不是由于它的独特创造，而是因为它收集、随后整理材料的显著能力。一旦东方因素被带至西方，罗马就对其进行检视，从中仔细挑选出它认为最好的东西，将其重塑、润色，并与已有的材料混杂、揉合，最后的结果是全新的创造。尽管这种音乐对任何国家而言都不是本土音乐，但作为一种普世的媒介却非常合适。特别值得一提的是，这种被重新组织过的教会新音乐被冠以一个人的名字。他强调教皇的至高无上，确立教皇在人间的地位和强权，从而在历史上第一次以权威和伟力体现了普世教皇的观念。格里高利一世，史称格里高利大教皇，是一位教会政治家、一位天才的组织者。他对希腊哲学和修辞学不屑一顾。他是一个真正的罗马人，但由于他的奉献精神，他所具有的魔力、精神和制造奇迹的能力，他已是一个典型的中世纪人。

62

第五章

格里高利艺术与它的影响范围

格里高利大教皇

有关这位大教皇，许多传奇故事流传至今。他因以其姓名命名的教堂音乐永垂不朽，基督在人间的其他代表声誉与他相比，不免黯然失色。这些传奇发源于中世纪早期，后被写进严肃的科学论文中，因而要想澄清他在礼仪史和音乐史中所发挥的作用，无疑困难重重。有关格里高利的原始意图和行为，之所以产生错误观念，是因为有些著述家在格里高利离世两三个世纪之后，将他们自己时代特有的观念知识牵强附会于这位伟大的改革家，尽管没有任何真凭实据证明格里高利的时代存在这些观念知识。

虽然格里高利在教会所有领域的实际组织工作中成就斐然，无愧于"大教皇"的称号，但他的其他活动却无法让人恭维。实际上，基督教文献在艺术方面趋于衰落，这位伟大的组织家要负直接责任。在他的著述中，野性的主观图画替代了思辨的想象。神秘主义、迷信和对奇迹的喜爱摒除了逻辑展示的地位。他还造成了对圣经研究的忽略，基督徒在公元5、6世纪曾对这一学科发生强烈兴趣，而今格里高利代之以生硬的寓言解释，用高深的道德教义比附圣经故事，间或穿插怪诞的奇异事迹。但另一方面，他的《牧师规程》——一部指导牧师生活举止与日课圣事的规章指南——却充满深沉和真挚的道德说服力。这些著述都非常重要，因为就是这些著作规定了中世纪人的心性态度。检视这些著作，有一事可以肯定，即格里高利在精神教育中明确排除世俗科学与艺术。到6世纪，古代的教育系统已完全衰落，古典文明的代表人物的总数急剧减少。对文科七艺的研究原是作为"一种抵御异端学说的手段"，而当时的状况使这种研究变得多余。这一事实对研究格里高利改革的动因非常重要。格里高利禁止世俗学术，给神学研究以突出优势，赋予罗马在神学事物中以无上的支配地位——罗马在以后许多世纪中一直保持这一地位。他的著述中有很少几段文字提倡学习艺术，后来才被证明那是一个名叫克劳迪乌斯的隐修院主持擅自加入的，因为这些文字篡改甚至违反格里高利的本意。用他自己的话说，"我发现我的原意完全

63

被篡改”。[①] 显然,格里高利反对卡西奥多鲁斯及其追随者所声明的文化理想。

考虑到这些事实,显而易见,音乐(它是世俗学术中的基本组成部分)肯定遭到了对其他四艺成员产生负面影响的禁令。那么,在这种严厉的态度与古老的传说——格里高利不仅重组了礼仪而且还创作了部分交替合唱集(antiphonal)——之间,该作何取舍? 可以肯定,他并未创作礼仪歌曲,因为包括在这部神秘典籍中的材料均源自他的时代之前。这部交替合唱集的原稿已散失,但自9世纪以来出现的各种手抄稿之间相对一致,这就排除了任何疑问,说明原来确实存在一个原始的集本,后来的手稿都是它的抄本。只有一个意大利之外的国家在格里高利生前就熟知罗马圣歌,而且似乎拥有这部格里高利交替合唱集的第一个抄本,那就是英格兰。596年,格里高利曾派遣本笃会隐修士奥古斯丁以及四十名随员去不列颠群岛,交付给他们一些手抄稿和一些举行圣礼必需的物品。然而,甚至格里高利作为礼仪音乐的组织者的角色也有必要重新考证。四、五、六世纪的教皇,特别是达马苏斯一世、利奥一世、基拉西乌斯一世、西马库斯、卜尼法斯二世以及约翰二世,均对音乐礼仪的组织化和系统化做出很多贡献。但显而易见,正是在格里高利时代或在他就职教皇之后一个世纪左右的时间里,礼仪的组织形式被明确固定下来。伟大的比利时音乐学家盖瓦尔特,曾怀疑礼仪组织的明确固定是否发生在格里高利一世在位期间,认为更有可能发生在后来的教皇——格里高利二世(715—731)和格里高利三世(731—741)——在位时期。[②] 事实真相也许是这两种极端观点的妥协,因为不太可能证实原始交替合唱集的内容。而很有可能的是,这两个教皇完成了由基拉西乌斯开创并由格里高利一世更加认真执行的任务。

建立咏经学校通常被认为是格里高利的功劳。但几乎毋庸置疑的是,在他于590年当选教皇时,歌手训练机构早已稳固存在。然而,在许多普通的教堂中,常规歌手或多或少消失了,礼拜的音乐部分因此又由神父或主持助祭来承担。格里高利在595年举行的罗马公会议中,指责教会的执事在训练嗓音上花费太多的时间,从而耽误了他们的其他职责,诸如管理圣礼圣事、布道、探访病人、分发施舍品等等。他颁布一条教规,指令助祭在教堂中除福音书以外一律不许歌唱,礼拜的其他音乐部分应由副助祭或较低职位的教士承担。

这一教令显示,它出自一个实践家之手,但它也说明这位教皇对一般意义上的音乐并不十分在意,只是因为礼拜仪式而承认音乐的存在和必要。由此,他立即采取措施增加歌手,补充人员,减轻神父的负担。此时,罗马有两所神学院,年轻人为今后成为神父在那里求学。其中一所已有很长时间,另一所由蒙特·卡西诺的本笃会隐修院的教士主持。他们的隐修院在580年被伦巴第人毁坏,之后他们来到罗马,寻求格里高利的前任贝拉基的庇护。由于礼仪书籍当时属稀世珍品,那些日后希望成为神父的学生就绝对有必要牢记诗篇及其音乐。格里高利寻求歌手补充时,首先就到上述两所神学院求助。他还建立孤儿院,训练年轻人成为教士,为教皇唱诗班培养后备军。schola一词同时用于教士神学院和教皇唱诗班,这在后代著述家中引起混淆,误以为后者是由格里高利本人所建,其实这种建制早在格里高利成为教皇一百多年以前已经存在。在这种孤儿院中受教育,对于教士的提升很有帮助,好多个学生日后就当了教皇。

格里高利对咏经学校——也即唱诗班——的工作具有浓厚的个人兴趣,他不断地强调这种建制在全世界的影响的重要性,这说明咏经学校的课程设置可能会反映这位教皇的观点。对格

① 参见G. H. 霍尔勒:《中世纪早期意大利的修士与教士身心教育》,弗赖堡(布赖斯高),1914年,第20页以及其后。
② 《礼仪圣咏的渊源》,1890年。

里高利后继者的官方"简历"作一番比较会发现,这些曾是咏经学校学生的教皇所感兴趣的只是一种简单的教育——包括语法、圣经研读以及为进行礼仪而需的音乐训练。他们与卡西奥多鲁斯的理想距离之远犹如格里高利。因此,结论是,在格里高利在位期间,他对于世俗学术的高压限制也在咏经学校中得到贯彻。有重要意义的是,所有其他或是东方血统或在东方成长的教皇,如利奥二世和格里高利三世,虽然坚持实用教育,但同时对文科七艺的研习依然保持浓厚的兴趣。但是这些教皇所代表的文明是一种不同于罗马的文明。他们实际上是希腊精神的使者。这种精神到7世纪中叶时在意大利南方生根发芽,但却没能对罗马教廷产生显著影响。格里高利自己从未接受希腊思想的任何影响,即使他曾作为罗马教廷宗座的大使在拜占庭生活过几年;他结束使命归来时甚至连希腊语都没有学会。

格里高利的影响说明,为什么意大利没能充分参与卡洛林时期的科学和文学复兴,为什么意大利学术直到中世纪晚期之前一直处于冬眠状态。圣奥古斯丁在晚期著述中开启了远离世俗艺术和学术的倾向,随后得到圣本尼狄克的进一步提倡,至格里高利达到高峰,他将这种僵硬的教义植入教会和教会学校。忏悔与戒律替代了百科全书式的学习。隐修院生活中随后出现的所有限制,都可回溯到由这位圣彼得大教堂教皇所钦定的戒律原型。他一丝不苟、铁面无私,从不心慈手软。

格里高利重新组织了礼仪和它的音乐,他的动机出自教会管理的实际要求。除了罗马当下的紧迫需要,他的心中别无他求。教皇所具有的威望使这次改革转变成一种难得的宝贵工具,它很快便传至基督教西方的所有领地。

不列颠的罗马圣咏

罗马传教士于6世纪末出现在英格兰。比德告诉我们,格里高利大教皇组织了一批隐修士(如前所述),在奥古斯丁的带领下,派他们去英格兰作传教士。他们穿过高卢,跨过海峡,于597年春抵达肯特海岸。他们的任务并不艰巨。比起不列颠纵深处的其他民族,肯特人很自然与大陆有更多的接触。而且,肯特的国王埃塞尔伯特娶法兰克国王克拉利伯特的女儿为妻,而这位女士就是一位基督徒,来英格兰时已带来一位基督教主教作陪。奥古斯丁到达时,她已经在坎特伯雷郊区的一所旧式罗马教堂中举行私人礼仪。598年,埃塞尔伯特自己皈依基督教,坎特伯雷由此变成英格兰接受罗马影响的中心。传教士不断从大陆到达,到650年,除苏塞克斯之外的所有英格兰人均皈依基督教。南撒克逊于这一世纪晚些时候也皈依了基督教。

在惠特比会议(664年)后,英格兰的基督教会成为组织牢固的实体,带动英国文明各个方面的显著进步。坎特伯雷变成一个极为重要的中心;其主教塔苏斯的狄奥多尔和他的同伴,一位名叫哈德良的隐修士,对传播希腊语功绩卓著。哈德良在意大利南方受过教育,那里一度曾是繁荣的希腊人居住地。我们将看到,希腊文化因素在英格兰和德国北方扎根,对大陆的音乐和礼仪发展产生怎样的影响。坎特伯雷教会书院中有一位优秀门徒名叫奥尔德海姆,他在埃塞克斯创建马姆斯伯里隐修院,这是英格兰文化的首批重镇之一。除了坎特伯雷和马姆斯伯里的学校外,诺森伯里亚的韦尔矛斯隐修院与贾罗隐修院也有很高声誉。这两所隐修院均由比肖普·本尼狄克创建,他曾数次访问罗马,带回各种礼仪书籍和其他手抄稿。比德曾在这些隐修院中受过教育,

他告诉我们，是本尼狄克将罗马圣咏，也即格里高利圣咏引入诺森伯里亚，并请求阿加托教皇派遣圣彼得大教堂的首席主唱者来韦尔矛斯教唱。首席主唱者约翰内斯(约680年)因此变成了英格兰的第一位罗马圣咏的正式教师，尽管在他出现前几年已经有资料提到，几个歌手到了罗马去学习歌唱艺术。约翰内斯声名远扬至隐修院范围之外，我们认为他曾写过一些有关音乐的论著。比德自己是他的学生，而比德对诗篇的评注证明他很熟悉音乐。他提及诗篇时不仅用拉丁语而且也用俗语，这说明罗马对英格兰的支配力并不大。

爱尔兰－苏格兰的文明圈在6、7、8世纪具有异常强大的力量，势力范围也有很大扩展。爱尔兰教会具有传教教会的特征，在音乐和其他领域，对法兰克和意大利北部各国都产生了相当影响。我们对爱尔兰和苏格兰隐修士在自己国家的活动一无所知，但我们将看到，作为法兰克文明的领头人，他们将古代文明与基督教精神熔于一炉。

卡洛林帝国的罗马圣咏·凯尔特人的影响

尽管早期不列颠文明很重要，但古代之后第一个真正显著的文化时期是查理曼时期。这是一个真切的文化时代，因为人们的注意力现在转向各种各样的精神与艺术活动，他们开始赏识从这些活动中产生的作品。学校的数量不断增加，受过教育的人的圈子不断扩大，即使强制性的义务教育法规——据说由查理曼大帝亲手制定——在这么早的时期肯定失效。无论如何，宫廷学校以及“学院”(一种与宫廷学校相关联的文学社团)，以及皇帝本人所颁布的各种法令，极大地提高了文学艺术的水平。毋庸置疑，艺术的理想是古代世界的理想，科学的和文学的努力方向都是为了更好地理解古代和早期基督教的智力遗产。值得注意的是，这个国家的智力生活中，法兰克王国的日耳曼因素开始参与其中。他们还只是学生，但阿尔昆的门徒就已擢升成为老师和领袖了。 *67*

虽然卡洛林王朝遵循古典，但文学艺术仍然几乎完全被教会观点支配。这不难理解，因为在古代世界崩溃以后，西方的人性被迫只能通过灵修式的、经院式的研习，才能接受新颖、自由和进步的思维运作。卡洛林王朝的隐修士孜孜不倦地抄誊古代的和基督教的前人著述，为后来几代人提供了最重要的刺激源。没有8、9世纪中这种勤奋的抄誊和评注工作，人文主义就不会兴起，因为大量的古典著述都是通过卡洛林王朝时的手抄本才流传给后人。

754年，矮子丕平与教皇司提反二世会面。此后，高卢－法兰克的各个教堂进行了大规模的组织整顿。这标志着一种政治观的形成：一个统一的教会，基于统一的礼仪和祭礼音乐。查理曼于800年在罗马由教皇加冕，从而在西方恢复皇帝的称号与职能。他的梦想是建立一个大一统帝国，为达目的不遗余力。他对教会事务的兴趣从未间断，这在法兰克福会议上得到充分展示——那次会议由他亲自主持。查理曼自己是教堂音乐的热切爱好者。就像那位对罗马咏经学校的校规进行改革的严厉教皇(格里高利一世)一样，查理曼也亲自过问咏经学校的校规。据阿尔昆说，声乐指导是由某个叫苏尔皮契乌斯的人传授的。皇帝热衷于建立真正的格里高利实践，因而他命令烧毁所有有关安布罗斯礼仪的书籍，以此保证歌曲和礼仪的统一性。早在774年，他就派隐修士去罗马学习声乐，学成的隐修士就在各个隐修院中任职。梅斯和苏瓦松在很短的时间内由于当地的咏经学校而声名大振。梅斯尤其声誉卓著，“梅斯的主唱者”曾在全帝国闻名遐迩。 *68*

790年，出于查理曼的再三请求，教皇哈德良指派两名训练有素的歌手去北方；他们随身携带罗马交替合唱集的抄本。其中一人——彼特鲁斯，抵达了目的地梅斯；另一位——罗曼努斯，到圣高尔隐修院时生病滞留，痊愈之后留在那里作了圣堂歌手学校的校长。

卡洛林－奥托音乐文化（包括世俗音乐）的中心在隐修院（当然不要忘记皇家宫廷所独有的地位）。遵循阿尔昆在图尔大隐修院树立的鼓舞人心的榜样，中世纪将文化的发展集中在隐修院内。在这种智力文化中，音乐占据重要的位置。查理曼的改革活动造成法兰西与德意志境内隐修院学校和学术研习的迅速发展。旧式的本笃会隐修院在宗教学理和世俗学术之间寻找到了适宜与和谐的中庸之道，其所在之地独有的精神吸引了现代历史学家们的想象，他们将自己的判断基于圣高尔隐修士埃克哈德第四（约980—1060）的编年史——不过这部编年史生动热情有余，准确可信不足，因此很容易在音乐中过分夸大圣高尔隐修院的重要性，有时甚至认为该隐修院在音乐上具有垄断地位。

圣高尔是一名爱尔兰隐士，于614年在森林深处造了一个小屋，在那里一直隐居至死（640年），身边只有几个陪伴。那片森林日后成为隐修院所在地。许多朝觐者后来设法找到他的小屋，到8世纪中叶这些隐士的住所集合在一起，变成一所有规可依、组织严密的本笃会隐修院。随后三个世纪中，这所隐修院在西方的文化生活中发挥了极其重要的作用。作为一个学术和教育学派，它的真正兴盛是在格莱纳德（一位在赖谢瑙受训的修士）任院长期间（841—872）。许多其他的隐修院也应该得到同样的、即使不是更高的尊敬。其中有相邻的赖谢瑙隐修院以及佛兰德的圣阿芒隐修院、卢瓦尔河上的弗勒里隐修院、穆瓦桑的圣彼埃尔的两所普罗旺斯大隐修院、利摩日的圣马第亚隐修院、海峡对面闻名的温切斯特大隐修院，等等。但为青年修士所设的最重要的科学－文学训练学校，可能是阿尔昆领导下的图尔的圣马丁隐修院。查理曼希望通过阿尔昆完成自己所梦寐以求的伟大事业——一个统一的帝国，所有民众普遍受过教育。

教堂音乐整日伴随着圣高尔隐修院中的信徒，夜半时分就有宣召诗篇《快来》的歌声，直至第二天夜间以晚祷结束。许多著名的音乐家都与这所隐修院有关，如名师爱尔兰人马尔塞鲁斯（也称蒙加尔）和他的三个学生：图奥提罗（卒于915年），他是雕塑家、画家、木刻家、建筑家和音乐家，其多才多艺几近文艺复兴时期的伟人；拉特佩尔特（卒于约884年），一位瑞士贵族，他的加卢斯歌曲（Gallus-song）后来成了一首民歌；巴尔布鲁斯（卒于912年），三人中最重要的一位。

69

查理曼去世（814年）之后的一个世纪中，这位伟大独裁者所创建的大帝国逐渐土崩瓦解，日耳曼与法兰西"民族国家"开始成型。虽然政治变化剧烈，但文化生活在莱茵河两岸并未发生实质性变化。诗歌、艺术和科学沿着查理曼和他特邀而来传技授艺的人们所开创的轨道继续演化。

除了隐修院，另外的重要教育中心是大教堂学校。虽然这些学校的活动仅限于实际的和初级的教学，但随着隐修院的衰落，它们似乎逐渐以包罗万象的百科知识作为教育宗旨，因而在大学出现之前，它们成了文学－科学文化的主要承载体。最重要的大教堂学校要数位于沙特尔和兰斯的学校。兰斯的大教堂学校因一位博学的教师——欧里亚克的盖尔贝特闻名。在他的教学生涯中，文科七艺在教育中重新得到重视。除其他学科，盖尔贝特对音乐理论怀有浓厚兴趣，但他不像其高卢前辈们那样对苏格兰隐修士的科学思辨不屑一顾，而是将波伊提乌作为研究的中心，由此形成的习惯一直到16世纪末还对音乐思想与学术具有支配作用。这个从兰斯流传开来的运动强调数学科学的重要性，后来极大地影响了其他学校。沙特尔的学校紧跟其后，在富尔贝尔主教的领导下，因其实际的音乐训练和优秀的音乐理论传授而著称。富尔贝尔自己宣称，理论和音乐科学的知识是必不可少的，因为"没有这种能力，歌曲一文不值"。这种观点是中世纪关于

音乐艺术的基本原理概念。

列日、拉昂、乌得勒支、弗赖辛以及科隆的大教堂学校都仿效沙特尔和兰斯的榜样。日耳曼的哈尔伯施塔特、希尔德斯海姆、马格德堡和拉提兹邦(今雷根斯堡)等地的大教堂学校,虽然保持原有的声望,但远不能和洛泰尔王朝和法国学校的辉煌成就相提并论。法国人此时在建筑、雕塑、手稿图案花饰和诗歌方面均处领先地位,他们的教堂学校成就卓著,这也在情理之中。

法兰西的学校占据支配地位,原因在于,凯尔特人在精神生活各个方面都产生了显著而持久的影响。第一批凯尔特隐修士移居大陆大约在公元600年,二百年后,出现了第二次传教士移民高潮。爱尔兰隐修院似乎继承了由卡西奥多鲁斯在维瓦里乌姆所始创的科学和文学运动,但我们不可能断定卡西奥多鲁斯的教义是以怎样的方式被带至不列颠群岛的。然而,我们所说,在阿马、班戈和利斯莫尔的著名隐修院中,数学和音乐活动非常频繁,而大陆迫切需要爱尔兰的音乐教师。凯尔特隐修士在查理曼的教育改革计划中起主导作用,他们不仅带来优良学风,而且还带来大量藏书。9世纪与10世纪的德意志与瑞士的存单与目录中常常提到"苏格兰著作",大概是指从班戈或阿马带去的书籍;苏格兰一词被用来指称所有原籍凯尔特的人;爱尔兰人也被简单地称为苏格兰人。

70

爱尔兰和苏格兰从未真正地体验过古代文明。凯尔特人与殖民到当地的罗马人发生接触,就像东方印度人熟悉现代英格兰一样。其结果,他们没有遇到在古典文明圈的国度中所碰到的那种古代学术与基督教信仰之间的深刻冲突。因此他们能顺理成章地融合两种不同的哲学与生命观,不仅将他们的思想带给近邻盎格鲁－撒克逊人,而且还通过他们在法兰克帝国与意大利北部所建立的隐修院,将这些思想传遍整个基督教欧洲。凯尔特文明的重要据点是圣高尔、鲁克塞伊尔(即勃艮第)、列日、拉昂和伦巴第的博比奥。爱尔兰著述家具有的探究和思辨精神,并未完全渗入法兰克和罗马著述家写作的卡洛林音乐文献。这些文献关注的主要是礼仪实践的改善。雅克·亨特欣认为,约翰内斯·斯考图斯了解著名的论著《音乐手册》(多声音乐历史中最古老的重要原始文献,很长时间中一直被认为是圣阿芒的赫克巴尔德所作),此书可能出自9世纪中叶的爱尔兰。① 这本著作显示出作者对古代文献材料进行过细致的钻研,对音乐理论具有精深和透彻的知识。

格里高利音乐的支系

卡洛林帝国在843年分裂时,罗马－法兰克的礼仪合并已成定数。新的西方礼仪音乐,基于格里高利艺术,通过传教渗透到斯堪的那维亚、西斯拉夫和匈牙利区域,在格里高利七世在位期间,取代西班牙的莫扎拉布祭礼,从而形成大一统的礼仪实践,只留下了米兰的安布罗斯礼仪这块独立的飞地。由此不难理解,为何从9世纪初保留下来的大量音乐手抄稿彼此都极为相似,它们是法兰克文化和教会政治步调一致、目标明确的见证。然而,罗马的使者在高卢发现,有一种教堂音乐与老的安布罗斯圣咏(前者脱胎于后者)相去甚远,因而称之为"高卢圣咏"。高卢人对音乐悟性很高,曾受到图尔的格里高利的称赞,但他注意到,高卢人喜欢别出心裁,被世俗因素所

71

---

① 《德语四百年文集》,第五卷。

吸引。这种倾向后来成为教堂音乐的最终命数,并导致世俗艺术的兴起。查理曼不得不重新安排组织礼仪,包括日课与弥撒。后来学富五车的历史学家保罗以及阿尔昆贯彻查理曼的思想,结果是在礼仪中囊括了高卢礼仪的因素。但格里高利交替合唱集的音乐部分仍完全保持不动。在虔诚者路易一世治下(814—840),罗马和帝国之间常有使者往来,礼仪歌本被再三修订,以和最新的发展保持一致。

原有的前格里高利教会歌曲不可能被全然摒弃,但一个奇怪的事实是,众多区域中使用的礼仪,包括高卢、西德意志和英格兰的部分地区,仍显露出原来用希腊语演唱的拜占庭因素的痕迹。虽然南部高卢地区对希腊语的知识几近绝迹,但从不列颠群岛和大希腊地区而来的隐修士却让希腊语铭刻在记忆中。约翰内斯·斯考图斯和他的爱尔兰同道以及历史学家保罗,都是博学的希腊语学者,分布于帝国各处的凯尔特隐修院对希腊语礼仪因素进行持续不断的研习。

格里高利艺术在德意志境内命运不济。格里高利的传记作者约翰执事认为,日耳曼人没法学会圣咏。"他们粗糙的嗓音吼声如雷,根本不可能演唱柔美的旋律,原因是他们的喉咙因酗酒变得嘶哑,无法适应一支甘美曲调的委婉曲折。"这当然是一种尖刻的判断,我们必须牢记语言的差别,所以应修正这种批评。这一时期以后,日耳曼各国的音乐平稳发展。有趣的是,日耳曼国家产生出一种独有的素歌风格,旋律上的特点尤为突出,表现在格里高利音乐的所有领域中。罗曼拉丁语的各民族一直偏好连续性的级进旋律曲线运动,而日耳曼的素歌风格喜欢更大的音程跨度,特别是三度。罗曼语的传统和日耳曼人的传统似乎稳固保持着各自的人种界限和影响范围。因此,芬兰在14世纪受到巴黎多明我会传教的强烈影响时,原来的日耳曼素歌风格就转向罗曼语系的类型。记谱方式也反映出这种区别。造成这种音乐风格明显不同的力量,只能由日耳曼种族的天然音乐本能来解释——日耳曼人具有不同的天性。无论原因何在,这种素歌风格在北方日耳曼国家一直保持到宗教改革运动时期,南方日耳曼人则一直固守这种风格,直到特伦托会议期间。

组成常规弥撒的歌曲——《慈悲经》、《荣耀经》、《信经》、《圣哉经》和《羔羊经》,后来在弥撒的音乐配曲中获得极为重要的地位。起先这些歌曲在格里高利交替合唱集中属于最朴素之列,原来只是简单的民歌,或由会众演唱(《信经》和《圣哉经》),或指定低品教士演唱。我们在此先不讨论常规弥撒组织和音乐的重要性,因为以后的章节会触及这些课题。这里只需说明,10世纪时,《慈悲经》和其他部分被指派给咏经学校的唱诗班演唱,这些简单的歌曲经历一段艺术上高度发展的时光,随后在多声音乐的创作中,试验的基础就是这些歌曲。

然而,具有头等重要性的是所谓"继叙咏"。有关这种圣咏,圣奥古斯丁曾以炽烈的热情提到过,说的是无词的欢呼歌调。在老的罗马教会歌曲中,演唱阿利路亚时应"尽气",即,华丽的花腔尽量拖长,以歌手一口气呼吸的持续可能为限。中世纪法兰西伟大的教会法官迪朗杜曾撰写《理性神圣日课》这部重要著作,讨论弥撒中象征的精神表达意义,他认为"欢呼歌调体现永恒之中不可表达的欢乐,出现在交替圣歌的最后一个音节上,象征赞美上帝是不可理解、不可表达的"。正如论拜占庭音乐一章所述,这种花唱在希腊赞美诗中更为扩展。格里高利旋律通过一代代人口传心授,所用的辅助手段仅是纽姆记谱法相当含糊的指示标记,因而几个世纪下来,音符组合数较多的纽姆记号的意义变得暧昧不明。基本遵循音节结构的旋律(即歌词的每一个音节有一个相应的音符)更便于记忆,更经受得住时间流失的冲刷。为了防止混淆,便采用为无词的旋律配词的办法。在9世纪的法兰西,这种为欢呼歌调所配的词被称为"散文"(prose),因为这些歌词所依傍的是音乐线条,而非音步体系。这些作品占有一席之地后,新的作品开始出现,用规律的音

72
73

步写成。散文这一旧的称呼因此不适合，让位给新的名称继叙咏。最近新出现一种理论，认为prose一词衍生自pro sa——拉丁语pro sequentia的缩写，大意为"用歌唱替代无词的欢呼调"。[①] 继叙咏的名称导源于它在弥撒中的位置，因为它常常接在升阶经和阿利路亚之后出现。这个词也许是希腊文ἀκολουθία的拉丁翻译，意为继续。[②]

另一个源自拜占庭的音乐装饰方式，是在教会圣咏中穿插附加词曲的习惯。这一习惯后来影响了礼仪音乐的所有部分。这种插入的段落使用一个普通的类属名称——附加段。插入的歌词或是对已有音乐的配词，或是与音乐一起新作的歌词。一般的规矩是，组成弥撒的歌曲旋律要保持完好，花唱则根据单个音节消解为单独的音符群。可举一个这种插入词曲的例子，如Kyrie [fons pietatis, a quo bona cuncta procedunt] eleison，或Kyrie [rex genitor ingenite] eleison。括号中的歌词就是根据已有的花唱音符所配的词，花唱旋律原都是配在Kyrie一个词之上的。随着发展，附加段侵入到教堂音乐的所有领域。甚至诵读使徒书信、申正经和日课的其他部分也都有了附加段。从这一角度看，继叙咏可被视为弥撒中阿利路亚的附加段。[③]

从10世纪开始，瑞士和法兰西隐修院中具有艺术感的继叙咏作曲家，背离了在已有的悠长旋律线上进行歌词搭配的作法。他们不仅写歌词，也创作音乐。结果是，用原创的曲调配原创的诗歌，音乐性格单纯，类似赞美诗，具有音节式的风格。这些继叙咏中有民歌的影响，也有作曲家们各自的个性。值得一提的是，这些作曲家的同代人已观察到了这种个性特征。埃克哈德曾说，图奥提罗的旋律"非常特别，非常不同一般……甘美甜蜜独一无二"。继叙咏创作的另一时期是12世纪，由于愈来愈多地使用谐韵，显示出一种类似赞美诗创作的倾向。巴黎的诗人－作曲家圣维克托的亚当，是这场运动的领袖。他创作的是简单的音节式继叙咏诗歌。紧随其后，诞生了数千首继叙咏，从而加速了教堂音乐的繁荣。这种繁荣最终导致在特伦托会议上音乐遭到了厄运。

最近的音乐学研究迫使我们改变以往对这种重要的中世纪诗歌和音乐形式的起源、持续时间和本质所持的概念。必须看到，在继叙咏中，存在古代希腊诺姆所遗留的微弱痕迹，兴许还有德鲁伊特巫师（古代凯尔特人中的博学之士。——译注）世代相传的神学的遗迹。拜占庭的特罗帕里翁的影响是另一个重要的出发点。许多历史学家认为，继叙咏完全渊源于阿利路亚的欢呼歌调，还将继叙咏的初次创作与组织安排都归功于诺特克·巴尔布鲁斯。但最近的历史学和语文学研究已证实，这些看法站不住脚。布卢默和亨特欣[④] 在利摩日的圣马第亚教堂以及其他地方发掘出几首诺特克之前的继叙咏，这一事实说明继叙咏并非源自诺特克，应该说它在这位圣高尔学校著名的"口吃者"手中达到第一个古典性阶段。事实上有把握说，这些继叙咏中（或许）远比诺特克时代久远的歌词，很有可能独立于阿利路亚，发源于东方。这些作品在什么地方起源于什么时候，现已无从考证，但有一事可以肯定——它们与东方的诗歌形式非常类似。[⑤]

74

这种穿插词曲的艺术开始时，继叙咏和附加段仅局限于隐修院，但后来它们在教会属下的世俗堂区广为流传。然而，作为正式的礼仪组成部分，这些穿插词曲从未得到承认。特伦托会议的

---

① 参见P. S. 包伊姆克：《每日祈祷书的历史》，1895年，第293页。

② 最完整的继叙咏歌词总集是G. M.德莱维斯的《赞美诗节末》（1886—1911），第五十、五十三和五十四卷。瓦格纳的《格里高利旋律引论》第三卷中讨论了继叙咏的旋律。

③ 有趣的是，到17世纪最后二十五年间，新教的教堂音乐中又出现附加段现象。附加段音乐出现在德语康塔塔中，一路发展至J. S.巴赫的时代。路德众赞歌中的宣叙调插入是真正的附加段音乐。参见巴赫《圣诞节清唱剧》中的宣叙调"他已来到世上"。

④ 《教堂音乐年鉴》，1911年；以及《音乐学杂志》，第十二、十三卷。

⑤ 参见施庞克的"罗曼语文献中继叙咏的前身"一文，载《罗曼语文学杂志》，第五十一卷。

礼仪和文本禁令后，教皇庇护五世废除了继叙咏，只恩准很少几首留用——它们至今仍在传唱：复活节继叙咏《赞美复活节的殉道者》，据说是亨利三世皇帝的王宫牧师威珀（约1024—1050）所作；圣灵降临节继叙咏《圣灵降临》；基督圣体节继叙咏《锡安，赞美》，作者为圣托马斯·阿奎那；《圣母悼歌》，作者是雅各布·达·托迪，一位性情热烈的13世纪方济各会修士，曾去意大利的山区小镇演唱赞美诗，规劝人们悔罪；最著名的一首是《末日经》，写于12世纪末或13世纪初，作者是切拉诺的托马斯，用于为死者所举行的弥撒中。这首奇妙的三阕诗歌达到了中世纪押韵拉丁诗文的至高完美境地。在继叙咏作曲家中，应给一位深刻的诗人和音乐家保留特殊的位置——赫里曼，也称赫尔曼努斯·康特拉克图斯（1013—1054），浑号"瘸子"，是威尼肯大公的苏阿比家族的成员。他曾在圣高尔学习，后成为赖谢瑙隐修院的本笃会修士，著有重要的编年史和有关数学与音乐的论著，现在仍被人记得主要是因为美妙动听的继叙咏《欢呼明亮的海之星》和《救世之母》。在赫里曼最成熟的作品《圣母，慈悲之母》中，他将继叙咏和交替圣歌结合成一种有机、严肃而独立的音乐作品。这些作品情感强烈，从中可欣喜地看到，西方音乐的时代已经来临。自此，西方音乐的历史开始启程，各民族音乐的历史也开始启程，因为法兰西和德意志的继叙咏（意大利尚不活跃）之间的不同已非常明显。

75

继叙咏诗歌的第三次兴盛是在16世纪的圣高尔学校——当时是弗朗西斯·盖斯贝格任隐修院院长，其原因无疑是受到了诺特克受封成为圣者的鼓舞和启示。

继叙咏是宗教音乐借以进入俗世的手段，虽然相反的路线（俗乐借继叙咏进入宗教世界）也同样重要。隐修士努力用新作的基督教歌曲替代外界的异教歌曲。奥特弗里德之所以用古德语俗语写作《福音之书》，意图也源于此。

格里高利艺术的衰落

随着新的宗教节日的增加，素歌的数量增长很快。新的创作自9世纪以后不断出现，它们在音乐风格上与传统歌曲没有很大差别，因为遵循着固定的程式——给先在的原型旋律配以新的歌词，随后发展成新的交替圣歌。这种旋律往往具有多达七十至八十个变体。由此可见，基督教古代具有独特的创作手法与技巧——以拜占庭的"典文诗"① 为例证，可与中古时代西方的现象完全对应。虽然风格没有发生实质性的变化，但新创作的音乐，尤其是应答圣歌，在语言上更趋丰富。

至此，我们到达西方音乐史的转折关口。指南的缺乏、手抄稿的疏忽、歌手对歌曲的精微之处无力把握，凡此种种，动摇了（格里高利音乐）这座经辛勤建造而成的大厦。10世纪时，已有理论家看到格里高利艺术分崩离析而高声惊呼，但他们的声音无人理睬。这座伟大艺术的丰碑，经10世纪缺乏经验的专业音乐家之手，开始摇摇欲坠。到11世纪初，艺术的评论家和见证人已预见到，从过去伟大时代遗留下来的东西终将流逝。见证人去世以后，下一代人只知道一座已遭污损的丰碑，无从想象这座丰碑在全盛成熟时期的夺目辉煌。因此，这是一个只因丰碑的广阔和巨大、并非因建筑线条的纯粹而显示壮观气度的传统。到12世纪，纯正的格里高利艺术已不复存在，但其废墟之上正要建造一座崭新的大厦——所谓的"有量"音乐。

---

① 见本书，第28页。

格里高利艺术衰落的直接原因和间接原因究竟是什么？主要原因大概是它在罗马及其使者们的热情驱使下得到迅速扩展。然而，北部的西方歌手在接纳这种本质是东方的音乐时感到困难，因为他们有自己的音乐本能和传统。11 世纪的音乐理论家，特别是圭多和他的评注者阿里博(经院学者)，认为有责任用清楚明晰的记谱体系帮助保存音乐的规则。促使他们这样做的起因是，格里高利实践和传统前途未卜的扩散。罗马对礼仪音乐进行强制性的检查和修改，以满足它企望在大千世界所有区域中实现统一礼仪圣咏的渴求，但遇到了各地天长日久的固有习俗的顽强抵抗。固有习俗的保卫者并不情愿接受一种外来的音乐语言。旧课交替合唱集将格里高利圣咏的实践带至基督教世界的最边缘，但这种音乐越远离它的权威中心，演唱方式的纯正准确性也越差，就像一束光线离开发光源越远越微弱。一部原始手稿会被转抄二十遍、三十遍，因此错误百出。圣贝尔纳在阐述教会圣咏的论文中，用下面这段结束语说明当时的事实真相："比较兰斯的交替合唱集与苏瓦松、亚眠或博韦等地的交替合唱集，从第一页开始，如果能从中发现任何相似之处，那就应该感谢上帝。"阿里博也申明同样的看法："以前，作曲家和歌手写作手稿和演唱记谱都极其小心。可是近来一段时间，这种习惯已遭唾弃。"

76

远离中心的法兰克人和高卢人出于不同的音乐本能，造成了另一个致使格里高利音乐分崩离析的直接原因——附加段的出现，它很快影响到常规弥撒的所有部分。繁复雕琢的歌曲逐渐替代了原先的简朴旋律，新的旋律又被附加段进一步加工装饰。随着这种发展的继续，未被这种攀附寄生现象吞蚀的音乐所剩无几。博学的理论家和神学家要求对这些材料进行甄别重组，但还未来得及予以实施，复音音乐的第一道微弱的曙光已展现全新的远景，充满希望和可能，很快便牢牢吸引了所有思辨的和热切的头脑与心智。

格里高利圣咏花唱的演绎变得越来越模糊，到文艺复兴时这一传统几乎失传。16 和 17 世纪的编订者破坏格里高利旋律，将其硬塞进严格的节奏框架中，以便可以配上器乐性的和声性的管风琴伴奏。格里高利圣咏变成了配有管风琴伴奏的单调乏味的素歌。直到法国的本笃会修士在盖朗热、波蒂埃和莫克罗领导下，发起一场真正的复兴格里高利传统的运动，这种状况才告结束。这些学者核对所有现有的手抄稿，证明印刷版本中讹误迭出。索列斯米斯的本笃会修士出版的礼拜书非常可靠，与真正的传统保持契合。这套《音乐古文书》(自 1889 年以后出版)是一部里程碑曲集，每部选集中，对有关问题的处理都采用科学的方法。通过这一耐心的工程和忘我的热情，梵蒂冈本身被征服。自庇护十世颁布《自敕书》(1903)后，格里高利音乐重又恢复往昔的尊严，《梵蒂冈版》被传发至最小的教堂。但遗憾的是，大多数天主教教堂仍在使用武断的和弦伴奏实践。索列斯米斯本笃会修士的工作是学术精神的动人样板，可以认为，所恢复的格里高利歌曲的旋律问题已经得到解决，但节奏问题仍在暧昧之中，虽然莫克罗大师和他的信徒兄弟们也作出努力。不妨去查看一下教堂音乐的领头学者有关节奏演释的各种理论，我们会发现，在这一问题上可谓众说纷纭。

77

罗马风格时期普世神圣艺术中的格里高利圣咏

格里高利圣咏不仅是一种音乐形式，还代表一个时代。它不仅在文艺史中，也在文明史中占有重要地位。多少世纪以来，格里高利圣咏是官方承认、知晓和使用的唯一音乐。格里高利圣咏发源

于罗马，教廷宗座的使者将它传遍整个基督教世界，在这一过程中，它与各地人民的生活、宗教祭礼和音乐发生过冲突。它设法压制所有的异己因素，或至少吸纳某些当地的成分。有时它不得不面对长时间的抵抗，如在西班牙；有时它甚至无法祛除当地的礼仪习俗，如在米兰。但最终它大获全胜，素歌逐渐吸收了所有的其他音乐。中古人倾听赞美诗歌调，倾听各种各样的阿利路亚的欢呼人声，倾听优美的旋律线条，倾听如同教堂廊柱大厅一样坚实的素歌，这些情景今天已无处寻觅，因为格里高利圣咏是一种死而复生的艺术。倾听复兴的格里高利旋律，我们敬仰它，甚至能够体验宗教的热情，但我们常常以管风琴作伴奏这一事实表明，这种艺术的本质已远离现代人而去。

感知格里高利圣咏的美妙需要学习和熟悉。18 世纪和 19 世纪认为罗马式艺术是野蛮时代的奇特表现，因此这种高贵的音乐也被降格为原始音乐的入门材料。罗马式建筑在中古艺术的鉴赏中已占有重要的一席之地，但大多数人至今仍没有认识到，音乐是罗马风格时期的基本组成要素。基督教古代时期最后几个世纪中，宗教艺术与世俗艺术之间的巨大区别已经消失，因为此时的时代精神对世俗艺术的存在视而不见。和在建筑中一样，音乐将世俗因素引入自己的轨道，将其融和，使之服务于神圣的礼拜。由于旋律美妙无比，音乐成为普世罗马式艺术中最强有力和最有效的成员。伟大的礼仪音乐代表人类生活的一个阶段，其中逐渐演化成型的民族特征因教皇的巨大统一力量而联合在一起。歌手与作曲家收集、发明音乐旋律，目的是为了教会更大的荣耀；他们尚不知道个人野心的诱惑。

如果考察罗马式建筑的风格现象并与这一时期的音乐作比较，格里高利音乐与罗马式艺术之间的紧密联系就彰显昭著。这时的建筑和音乐渊源自罗马和拜占庭，保持和发展了古代晚期才初步显露的风格特征，例如离弃雕塑艺术，喜好装饰。这些因素越来越具支配性，虽然其间混杂东方的影响，而凯尔特的与伦巴第的因素所具有的野性气魄又给罗马艺术灌注了生命活力。诺曼人和盎格鲁－撒克逊人的原始雕刻被更具装饰性的凯尔特艺术表现方式超越，这与卡洛林时期的音乐影响相平行。无拱顶的教堂仍保持早期基督教的艺术风格，几乎没有圣像雕塑，这与早期素歌中没有装饰的朴素旋律何其相似。10 世纪和 11 世纪，格里高利艺术在结构上趋于扩充和雕琢，其间出现长时间的无终花腔装饰，而此时的伦巴第、诺曼、莱茵河流域及其他地方的建筑已高度发达和分化，具有各种样式变体，出现圆型拱门和拱顶、拱廊和小圆柱上的装饰，以及令人眼花缭乱的雕刻装饰。建筑内部并没有提供具有统一性的整体构造，如日耳曼大教堂中扁平、五彩缤纷的天顶和法兰西南部的圆柱型拱顶，并未与侧墙形成有机结合：它们的存在只是为了解决实际问题——一个封闭的空间需要完整闭合，如同无形散漫的圣咏不断演化的旋律需要终止收束。雕塑丰碑以及巨幅壁画，在大型建筑中屡见不鲜，但它们对整体的统一作用不大，也没有贯彻它们各自所属的艺术法规所确立的再现功能。雕塑完成的几乎纯粹是装饰性的功能，现存下来的很少几幅壁画也表现出明显的装饰性倾向，尽管它们的效果气势非凡。音乐家和艺术家都追随学者，将自己的活动局限为：阐明从前人手中承接下来的传统。

从长时段的透视角度观察，罗马式风格的艺术世界表明，这个时代的精神和艺术生命源自互不相同的、彼此独立的条件与需要，但最终却结合为统一的节律——它包容所有的组合要素，并赋予它们明晰尖锐的轮廓。如果说早期罗马风格中缺乏后世特有的丰富色彩与戏剧因素，那么如今，其魅力则在于它的平稳、坚固和对称。无论查看学者的总集、仰视大教堂的建筑，还是聆听音乐家的赞美诗与歌曲、阅读历史学家笔下富于哲思的平静编年史，都能觉察到一股厚重的沉着，这是罗马全盛时代的遗产，具有这一时期的高贵阳刚之气。这种阳刚之气其实就是一种内在的生命力，而以前我们只习惯在罗马式建筑的坚固堡垒中查找与欣赏这种气质，因为科学论著与

此时的大部分文学只能引发学者们的兴趣。但是，如果排除罗马艺术中的一个基本因素——一种让教堂大厅充满声响和旋律的因素，我们难道真的能够理解伟大教堂的意义与功能吗？

据现有资料，当时的经济条件很简单。人们似乎只需要最基本的东西，追求简朴的生活。然而，政治局势稳定的地方，建造了巨大规模的大教堂，好像城镇的居民成千上万，而实际来教堂悔罪的灵魂并不很多。甚至仅有几百个信徒的隐修院也建造宽敞开阔的圣堂。当时生活简朴，人口稀少，但却出现了这些巨大的建筑。它们是罗马时代人类宗教信仰的见证，代表了本笃会质朴的神圣理想，同时又体现贵族的思想意识——是他们为大教堂的建造提供条件。在本笃会－格里高利关于罗马时代的人的概念中，上帝无条件位于生活与祭礼的中心；与之不同的是，在方济各会的神秘概念中，哥特时代的人拥有个体的虔敬权。神圣礼拜应以皇宫的威严气派荣耀至高无上的主，因而为了至高无上的雄威，建造尘世间的君王也不能享有的宫殿，本在情理之中。向主致敬的诗篇歌与赞美诗日夜回响，体现着罗马风格时期的宗教理想。没有音乐，这些世纪中的普世神圣艺术就仅仅是建筑、雕塑和文学的标本。圣奥古斯丁几百年前的感叹，仍可作为普世罗马式艺术的箴言：

唱吧，用你的嗓音，用你的心，
用你全部的诚挚德行，
唱起新歌，曲在歌喉，
音乐将你终生守候。

80

卡洛林时期的世俗音乐

说到卡洛林和后卡洛林时期宫廷艺术中的世俗音乐以及通俗－宗教音乐，这幅图画要比大一统的礼仪艺术丰富绚丽得多。这种富于艺术感的拉丁诗歌中，活跃着用古代衣着装扮起来的日耳曼和法兰西叙事歌，间或穿插贺拉斯的颂歌和其他的古典诗，都新配了音乐，用提琴和竖琴伴奏。虽然我们手头没有相应的音乐文献，但这些诗歌具有音乐特性是毋庸置疑的。不久以后，我们碰到古法语诗歌的第一个实例，一首笔录于882年的短小歌曲，主题是纪念圣尤拉里亚的牺牲。音乐不幸遗失，但拉丁文的继叙咏标题《纯洁尤拉里亚之歌，以柔美的基萨拉配合》——它是这首法语诗歌的先在样本——表明，这首歌需要游吟诗人用乐器作伴奏。西罗马帝国瓦解后，古代的基萨拉琴歌传统并没有随之消失。宗教会议多次颁布的戒令和教规，禁止世俗的基萨拉琴演奏，反而证明基萨拉琴在当时很风行。基萨拉在西欧能够幸存至中世纪，部分原因是它的构造很近似凯尔特吟唱诗人传统的伴奏乐器。卡洛林时期的主要乐器被冠以rotta（罗特琴）的名称，这是中高地德语，等于古爱尔兰语crot或cruit，以及威尔士语crwth（克鲁斯琴）。这种乐器很古老，甚至西西里的狄奥多罗斯（公元前1世纪）已提到过，凯尔特吟唱诗人手中就有这种乐器。普瓦主教福蒂纳图斯（530—609）是当时最主要的拉丁诗人，他将这种乐器称为chrotta britanna。除罗特琴外，卡洛林时期所喜爱的乐器还有竖琴，在不列颠群岛曾极为流行。这种古老的亚洲乐器在拜占庭和不列颠很受欢迎，尤其与不列颠结下不解之缘，到公元1000年左右，大陆甚至称之为“盎格鲁基萨拉琴”。但丁提到这种乐器，将其作为爱尔兰乐器。至今，它仍是爱尔兰的象征标志。

起源于亚洲的乐器还有钟。凯尔特很早就把钟带到欧洲。最早的钟形状呈圆锥形,声响一定很沉闷。现在教堂里使用的钟,形状大家已熟知,是由哥特人引入,钟的典型音响由此开始。整个中世纪里,钟不仅因其音乐受人喜爱,而且对于规范人的日常生活也具有重要的作用。13世纪的法兰西,每一天分为三部分:"清晨"、"中午"和"晚间"。鸣钟时间分别在清晨六点(圣母玛丽亚钟鸣)、正午和日落时分。一段时间后,清晨、正午和日落时的钟鸣被称为奉告祈祷钟——这种建制据说由约翰二十二世确立,鸣钟的方式是:三响,三响,三响,九响。正午钟鸣被称为 none,这个拉丁词表示日出后第九个钟头,英文单词"noon"(中午)即由此派生。

81

教堂钟鸣有许多老规矩。最知名的(恐怕也是最古老的)习俗是宵禁(couvre - feu),这种钟鸣原先是熄灯灭火、歇息就寝的信号。中世纪里,欧洲各地不论任何社会等级都有这一习俗。"丰收钟鸣"和"播种钟鸣"确定收割拾穗的开始和结束时辰,因而让众人都有个良好的开端,机会均等。"市场钟鸣"是买卖开始的信号;"丧钟"本是为垂死者而鸣,现在通常是为死者而鸣。凡此种种,刻在一座教堂大钟上的修士拉丁语铭文作如下总结:

我悼念死者,我熄灯灭火,
我确定安息的日子,我唤醒懒惰的家伙,
我随风飘散,我平息怒火。

从圣奥古斯丁和卡西奥多鲁斯的著述中可以确定,早在国王丕平于 715 年接受拜占庭皇帝馈赠管风琴之前,西方已知道管风琴。大量的微型绘画和浮雕肯定了他们的说法。但有趣的是,这种乐器在东方的性质和使用方式明白无误属于世俗领域,到了西方,却变成了宗教音乐的象征。直到宗教改革时期之前,管风琴的演奏者大多从教士中录用。800 年后不久,哈里发哈伦·赖世德赠给查理曼一架由阿拉伯工匠制作的管风琴,后被安置在艾克斯的一座教堂中。这是一架风力管风琴,音色极其柔和优美。查理曼下令建造另一架管风琴,安置在大教堂。很快,日耳曼、法兰西和英格兰的隐修士忙于建造类似的管风琴。英格兰的艺人甚至引入对发音管进行装饰的习俗。他们所建造的小型管风琴主要用于改善演唱素歌时的音准质量,以及作声乐训练时的辅助工具。这些管风琴的音域跨度为一个自然音八度,没有通常的键盘和琴键,使用垂直排放的小木板,每个小木板上面写有一个字母,指明它所奏的音高。演奏者拍击小木板,风就会吹进该木板联结的音管,直到演奏者放开木板。这种演奏方式(当时的好几部理论著述可资证明)反驳了人们通常所持的观念,以为管风琴演奏在整个中世纪里风格粗糙、缓慢和沉重。其实这些小型管风琴不仅轻巧而且灵敏。

82

10 世纪末,已能遇到较大型的管风琴,在教堂礼拜中发挥重要作用。有报道说,980 年在温切斯特已有一个巨型管风琴。然而,虽然这架乐器有四百多根音管,却没有通常的键盘——这要等到12 世纪。12 世纪和 13 世纪,增加了许多音栓,这件乐器的机制变得复杂起来,演奏也越来越难,尽管此时已有键盘。根据描述,早期的琴键大致三到五英寸宽(或更宽),两英寸厚,一英尺半到一码长(或更长),触键深度有时达一英尺。自然,琴键运动很沉重,尤其在潮湿的天气中,木头膨胀,演奏者不得不使用拳头和肘部。由此出现了 organum pulsare 或 Orgelschlagen 的说法,意为敲打管风琴。教堂管风琴后来前程远大,拥有几组键盘、一个踏板键盘和各种音栓,那是哥特时期的产物。

其他的乐器中,应该提到索尔特里琴——它来自西班牙,虽然源自阿拉伯 - 波斯,以及中世纪最重要的弓弦乐器——提琴。像大多数乐器一样,提琴在西方最终的形制,成型于接下来的哥特时期。东方还为西方提供了诸多管乐器和打击乐器。笛、喇叭、号,还有钹与响弦小鼓,都是旅

行音乐家常用的乐器。中世纪早期微型画证明，排钟也非常流行，由一些小型的梨形或半圆形铜钟组成，悬挂在一根木杆上，一个或几个人使用金属槌棒进行演奏。

除了路人皆知的世俗音乐的主要形式继叙咏及其变体以外，我们自然还发现丰富的学校歌曲、传奇和爱情歌曲的文献。我们将在下一章进行讨论，尽管从年代时间上说，这些歌曲属于本章的内容。然而，首先必须追寻格里高利歌曲以及由它衍生的音乐类型的命运，因为这一过程会帮助我们对格里高利艺术在文明史中扮演的角色具有完整的理解。

早期教父所开创的针对世俗音乐的斗争后来继续得到有力贯彻，主要目的尤其是要将世俗音乐纳入圣所。然而，从教会敕令的各种条例来判断，这些令人生畏的俗乐显然没有被彻底清除。卡瓦隆会议(650年)对宗教庆典、教堂典礼以及牺牲祭礼节日中仍能听到诲淫下流的歌曲表示愤慨。尽管作出各种努力进行限制，但世俗音乐仍在相当程度上继续通行无阻。教士自己也明显被世俗音乐吸引，教会觉得有必要不断提醒他们，聆听吟唱诗人的表演，会腐蚀心智，降低尊严。图尔会议(813年)告诫教士，严防一切使他们灵魂软弱的东西，不论是通过听觉还是通过视觉。教会权威尤其关注歌唱的方式，他们提醒教士应严肃对待圣所的歌唱，教士的歌声应致力于上帝的荣耀和信徒的教化。格拉斯哥会议(747年)命令教士既不能模仿世俗诗人柔软的发音习惯，也不能仿效演员的悲剧性朗诵，因为这会导致圣词混淆。所有这些训令说明，虽然世俗音乐遭到排斥，但仍有立身之地。

83

以希尔得布兰德(也即未来的格里高利七世教皇)命名的运动中，克吕尼大隐修院强烈影响了宗教和教会的改革。12世纪中叶，克吕尼是极重要的一个中心，势力范围遍及分布在全欧甚至圣地罗马的几百个隐修院。这一运动对生活的所有领域都留下印迹，并重新引燃反对世俗艺术和学术的势头。禁欲的理想遮蔽了卡洛林时代包罗万象的学术理想，个人的本质特征应该是，戒规、服从、寡言、谦卑、节欲、好客，以及喜好演唱诗篇歌。实际上，诗篇歌的磨练是克吕尼改革最重要的宗旨之一，这一事实常被历史学家忽视。当时出现延长和增加教堂礼拜以致远远超过法定日课的倾向，几乎将一整天的时间全部占用。据编年史家说，每天的诗篇歌甚至超过一百首！克吕尼隐修院的伟大院长奥多(他使此处隐修院成为中世纪最伟大的隐修院中心之一)，自己就是一个造诣很高的音乐家，人们说他在巡视的路途中还在演唱诗篇歌。① 所有有关他的传记都称赞他是一个熟练的教师与作曲家。正如在格里高利大教皇(他也许可被作为奥多的楷模)的时代，音乐实践变成一种戒规工具，可以看出，在这个新兴的奉献世界中，科学和文学遭到排斥。克吕尼隐修院真正继承了格里高利的精神，忽略人文学科的研习。从10世纪中叶到12世纪中叶，克吕尼是整个西欧宗教影响的中心，在拉丁教会中，它的院长是仅次于教皇的最重要的教会权威。

84

音乐的理论、艺术和哲学观念

虽然意大利的隐修院和学校在早期罗马风格时期并未对文艺的发展做出很大贡献，但其中涌现了一个重要人物圭多·达雷佐(约980—1050)。他的生平我们知之甚少，虽然当时的著作中

① 人们认为，奥多写有好几部音乐论著。见格贝尔特：《宗教作家志》，第一卷。虽然目前还不能确认，但无疑这些论著是在奥多任职期间写成。

经常提到他。有些证据说他是阿雷佐(托斯卡纳)人,但出身地仍无法确定。多姆·热曼·莫兰①提出的理论认为,圭多生于巴黎附近,早年在圣莫代福赛隐修院接受教育,但普遍认为这种可能性不存在,尽管有些手抄稿上的作者是某个叫圭多·德·桑托·莫罗的人。这一疑问目前看来还悬而未决。意大利没有积极参与科学和文学活动,这一事实表明,本笃会和格里高利的教义当时非常盛行。因此,意大利出现一位这样杰出的学者,确实了不起。他被称为"幸福的圭多,音乐的发明家"。圭多著作中某些特点表明,他追随克吕尼的改革。他的目标是,尽可能迅捷地教会歌手看谱演唱不熟悉的旋律。为了企及这个目标,他摒弃一切"对良好歌唱无关的东西,那都是哲学家的言谈,不值一提"。② 提出的理由此,根据克吕尼的教义,科学的目的被抛在一边。

圭多第一次出现在史书中时,还是庞波沙隐修院中的本笃会修士。他在那儿教授歌唱,并发明了自己的教学方法。据他本人说,有了这种方法,学生先前需用十年时间才能学会的东西,现在只需五个月。修士同道们对他心怀嫉恨,他只得去阿雷佐,呆在那里,直到他的名声传到罗马。教皇约翰十九世于 1027 年(?)特邀他前去展示他的方法。圭多递给教皇一份用他的新式记谱法写下的日课交替合唱曲。"在给教皇解释了规则之后,教皇很吃惊地发现,自己能够准确无误地唱出一首先前不熟悉的旋律。"③ 圭多的成就是音乐史中最有意义的成就之一,他将原先浅尝辄止的记谱探索组织成一个有效的系统,从而形成了现代记谱法的基础。

85 早期的中古记谱法中,音高关系只是大致标明。如前所见,这种记谱法源于东方,从名称"纽姆"中便可看出。这一名称源自希腊语,意为"手势标记"。因此,它是一种表示方向的手语系统。在古老的年代,这些类似速记符号的标记被写在歌词上方,但并不指示音高或音程;这些标记只表示旋律进行的方向,非常模糊地指示旋律的起落。如果回忆一下古希腊清楚和简明的音乐记谱系统,如此简陋的一种音乐写作方式几乎令人难以置信。然而,不得不假定,古典系统不幸失传,因为迟至 7 世纪初,伟大的博学家、塞维利亚的伊西多尔似乎仍然对有什么手段可令音乐传至后世全然无知。"如果音乐没能保存在人的记忆中,它就丢失了,因为无法将音乐写下来。"这段话无可辩驳地证明,即使古代记谱法在基督教纪元的头几个世纪还为人所知,到了这时也已全然被忘却。纽姆记谱法存在的前提条件是口头传统;歌手看着主唱者基于纽姆谱的手势,凭记忆演唱。只有在运用谱线的重要发明之后,纽姆谱才超越了仅仅是"帮助记忆的辅助工具"——赫克包尔德在 10 世纪时仍如是说——的阶段。圭多在记谱上的出发点是一条或两条谱线(通常为一条),尽管澄清了纽姆谱的某些暧昧,但对于记录音乐仍只是一种模糊的办法。圭多引入四线和线与线相隔的四间的体系,标以谱号,于是结束了所有暧昧不清的状况。除了他在图形记谱领域中的重要发明,圭多还发明了一种方法,运用一组音节来指称音阶中的各个音级。"发明"一词在此也许引人误入歧途,因为这类体系(后称为唱名法)的运用由来已久,最早的中国、埃及和希腊文献记录都有证明。但是,圭多的发明对西方的音乐教育训练发生了决定性的影响。他采用了一首古代萨福体的施洗约翰赞美诗中六行诗歌的头一个音节(作为音级的唱名):

Ut quean laxis *Re*sonare fibris,
*Mi*ra gestorum *Fa*muli tuorum,

---

① 参见《基督教艺术回顾》,1888 年,第三卷。
② 《细枝末节之学》,格贝尔特:《宗教作家志》,第一卷,前言,第 3a 页。
③ 同上,第 44a 页。

*Sol*ve polluti *La*bii reatum,

Sancte Joannes.

（大意为：为了使你的仆人／能够用宽松的声带／反复歌颂／你的奇迹／请解除禁锢我们的罪恶的嘴唇吧／圣约翰）

这种新式唱名中，各音之间的音程关系是，ut（乌）—re（莱），re—mi（咪），fa（发）—sol（嗦），sol—la（拉）之间为全音，mi 与 fa 之间为半音。这一体系通过转换可适用于任何音阶，只要遵守 mi—fa 之间的音程关系和它在音阶中的位置。在法兰西和意大利，ut、re 等等音节就等于 C 音、D 音等等。除法兰西外，do（多）因为发音响亮，后来代替了 ut。除上述功绩以外，圭多还发明了所谓"圭多之手"，一种用左手代表所有音域各音的手掌图表，用于教授唱名法。音阶中的每一音对应于左手的各个关节，歌唱教师用指点各个关节的方式进行教学。学生牢记圭多之手的含义后，真的可以说对音程和音阶"了如指掌"了。圭多为改善记忆所做的改革活动，使每一所隐修院和教堂都有可能拥有日课交替合唱曲集的准确无误的抄本，因此也减小了咏经学校的重要性，本来这是口头传统得以忠实保留的唯一场所。的确，咏经学校的重要性在持续衰退，直到它后来成为文艺复兴时期伟大复调艺术的出类拔萃的代表。

86

圭多的著述以及其他主要音乐著述家的论著都由格贝尔特和库塞马克收在两卷重要的选集中。这些选集给我们展示了从 8 世纪到 15 世纪——即从格里高利艺术的黄金时期到它的衰落——有关音乐理论和音乐哲学的著作。值得注意的是，格里高利时代的科学和音乐从未间断地师徒相传，从查理曼的时代到圭多的时期，随后这一传统逐渐消散。

阅读这些论著，会惊异于这时理论学说的兴盛，但同时这些学说又常常流于臆测与幻想，特别是有关音乐起源的思辨。谁是音乐的发明者？这是一个很多著述家都很感兴趣的问题。莫拉维亚的哲罗姆① 和"伪亚里士多德"②（一位 12 和 13 世纪的音乐学者），都竭力宣称音乐的发明人是该隐的儿子犹八。他们的理论甚至在很晚近的时候仍能经常见到。博学的日耳曼耶稣会考古学家和科学家阿塔纳西乌斯·基歇尔，他的著作《关于声音协和于不协和的技巧》（罗马，1650 年）中也出现了这种理论。乔叟和他的同代人时常提到音乐起源问题，他们所想到的也是犹八（Jubal），在中古英语中或写成 Tubal，因为中古英语中 J 和 T 两个字母字形相近。因而，乔叟在《爱之宫》一书中说："犹八自己，第一个音乐家。"威克利夫说："犹八是竖琴与管风琴之父。"另外的著述家认为毕达哥拉斯是音乐之父，还有一些人则沉湎于胡思乱想的词源学解释，那会将我们带至迷宫般的禁地。

克吕尼教义占支配地位的机构中，音乐训练主要是歌唱教学。音乐的功能是补充和完善祈祷，被认为应表达自然的宗教感情和情愫。另一方面，可观察到，教士中博学的音乐家开始具备艺术家的立场。下面这段话摘自格贝尔特选集的第二卷中赫克包尔德的著述，不仅证明了上述观察，而且也说明在当时，世俗音乐与官方教堂音乐之间的竞争一定很激烈："长笛和里尔琴演奏家和其他的世俗音乐家与歌手煞费苦心通过自己的艺术产品、旋律和创作来唤起快感。而我们，虽因歌颂伟大圣主而感荣耀，但在演唱朗诵时却疏忽随意，从不讲求艺术。也许，应该为了圣事而寻求艺术之美，这种美因艺人和音乐家追求他们的虚荣遭到滥用。"礼仪演唱的甘美和完善显

87

① 库塞马克：《中世纪作家志》，1864—1876 年，第一卷，第 6 页。

② 同上，第 253 页。

然极为符合圣阿芒的心愿,但他不像他的前任,并不企图对古代的教义和习俗进行辩护和予以改善;他的希望是与自己时代保持同步。他毫不犹豫地指责同代人,说他们缺乏音乐的理论知识,同时还提醒他们,流浪艺人和吟唱诗人虽然遭人鄙视,但却设法以他们自身艺术的进步来满足公众。随后一个世纪,著述家已在强调所有教会的音乐家都有必要彻底掌握音乐及其科学,因为在他们看来,这样才能区别教堂音乐家与吟唱诗人。很快,我们会看到,有些观点使人相信,时代已经发生改变,尽管克吕尼的理想仍占统治地位。约翰·科顿,一位博学多识、云游四方的英格兰音乐学者(1100 年前后),曾宣称一个歌手如未经理论训练就一无是处。"这种人好比醉汉,虽然能找到自己的家,但对回家路线却一无所知。"[①] 中古学者所持的观念,全面体现在一首据称由圭多·达雷佐所作的诗歌中——莫拉维亚的哲罗姆在他的论著一开头也提到了这首诗:

Musicorum et cantorum magna est distancia;
Isti dicunt, illi sciunt que componit musica,
Nam qui canit quod non sapit, diffinitur bestia
Bestia non cantor qui non canit arte, sed usu,
Non uerum facit ars cantorem, sed documentum.

(大意:音乐家和歌手分居两极/ 一极只会鹦鹉学舌,另一极懂得真正的音乐家才艺/ 只会演唱但懵懂无知,其实只是野兽一只/ 一只野兽演唱旋律,不靠艺术只靠死记/ 但音乐家的保证,是理论教义而不仅是技艺。)

罗马风格时期的所有著述家都体现出奇怪的混合,保守观点与进步立场兼而有之。他们尊重传统和早期教父的著作,但也与时代发展保持同步。科顿极为尊重过去的法则,但他在某种程度上也是一个现代自由派。像大多数同代人一样,他对礼仪音乐的起源概念模糊,他相信流传下来的传说,认为圣格里高利在圣灵的帮助下,创作了圣咏旋律并对罗马教会的音乐进行组织整理。(这再次提醒我们,格里高利传奇多么古老,早在 10 世纪和 11 世纪,人们对这种音乐的起源和历史已多么无知。)但这位虔诚的英格兰人又坚持,他和自己的同代人具有同等的权利,为教堂音乐的发展做出贡献,为礼拜歌词配上音乐。为了对抗世俗音乐路人皆知的流行,大多数著述家都在格里高利和圣灵的传奇上添油加醋,坚持认为在祈祷和演唱奉献音乐时天使在场。令人吃惊的是这种观念的流传之广。它首先出现在圣约翰·克里索斯托和圣巴西勒的著述中,随后在中世纪到处流传。英格兰的比德和科顿与法兰西的(明谷的)贝尔纳在老一代著述家中是这种信念的主要倡导者,我们可一直追随这种观念,直到 14 世纪初,此时我们遇到了第一个音乐学者和编年史家,他对教堂音乐持一种反讽的态度。约翰内斯·德·格罗凯奥(大约 1300 年前后)[②] 说有些作者假装"音乐特别悦耳,因为音乐来自天使";"然而,"这位持怀疑态度的历史学家继续说道,"谈论天使的歌声并不属于音乐家的领域,除非他是一个神学家或者先知。"在格罗凯奥身上,我们首次遇到这样的人,他谈论的并不限于教堂音乐。显然,他所以会有这种反讽态度,与音乐文献中第一次出现"文雅之乐"与"粗俗之乐"的轻松描述这一事实不无关联。格罗凯奥以同情的口吻讨论这些课题,说明我们正在进入一个新的时代。

88

① 库塞马克:《作家志》,第二卷,第 214 页。

② 见约翰内斯·沃尔夫编订的格罗凯奥的《理论》,载《国际音乐协会文集》,第一卷,第 83 页。

第六章

89

格里高利艺术的进一步扩散

戏剧从礼仪中产生

人类自古以来就喜欢歌唱。教会允许人们转借教堂音乐,用于非宗教礼拜的目的。中古人在教堂里演唱诗篇和圣歌,也加入自己的歌曲。礼拜结束后离开,刚刚唱过的旋律在记忆中萦绕,于是就将旋律转借到爱情歌曲中。有些世俗歌曲以原本歌颂圣爱的礼拜歌曲为原型,教会允许演唱这些歌曲,另外也恩准在战斗中演唱歌曲,因为教会知道,人们在血流成河的战争之后又将回来,重新伏罪,回到教堂,回到他们的圣徒和贞女身旁。他们演唱有关爱情、讽刺、滑稽以及流血的歌曲,现在他们悔罪,匍伏在丰饶之母脚下歌颂圣恩。教会极为关注这些事务,因为在中世纪(人们错以为)的严厉现实主义背后,隐藏着一种理想主义,它宽囿人的软弱,为的是最终唤醒人对上帝的职责理念。

每一种宗教都会产生戏剧,而宗教祭礼自然而然带有戏剧的、剧场的特点。每当动作姿态和语言不足以表达所要表现的意念时,音乐和舞蹈就会被招来,使表现更加完备。因此,天主教的祭礼及其在戏剧方面的发展直接导致了中古戏剧(无论正剧还是喜剧)的形成。古典时期,希腊戏剧从狄俄尼索斯崇拜中衍生,也经过同样的演化过程。有人以为,有希腊悲剧的巍峨创造以及罗马人高度发达的拉丁语喜剧,中世纪戏剧艺术的建立已经具备坚实的基础。不错,古典作家并未被忘记;人们不仅阅读他们的著作,还有人模仿他们;泰伦提乌斯和普劳图斯特别流行。不过这些作家只在学校中为人所知,特别是在法兰西的奥尔良和卢瓦尔河上的弗勒里。古斯塔夫·科恩已经出版了两卷出色的拉丁语喜剧,这些作品都作于12世纪的法兰西。①

90

中古戏剧的起因是,力图使基督教中的主要传说事件栩栩如生地展现在尚未开化的众人面前。圣诞节期间,牧羊人从山里来到罗马,在圣母画像前吹奏牧笛;直到19世纪,日耳曼和波希米亚的农民仍有扮成三王(典出《圣经》中三个国王拜访马槽中的耶稣。——译注)巡视农庄的习

① 《12世纪的法兰西喜剧》,巴黎,1931年。

俗;这说明教会的努力得到了普通民众的支持。中古戏剧的源头不是对欧里庇得斯与泰伦提乌斯的模仿,而是上述这些简单的习俗。千万不要忘记,在英格兰,直到莎士比亚的时代,戏剧艺术的代表仍是成套的神秘剧和道德剧;在法兰西,迟至17世纪,该国最主要的剧院——布尔戈涅宫剧院,仍属于耶稣受难兄弟会。

摇篮中的戏剧艺术是一种宗教艺术,戏剧在教会中诞生。演员在一开始是礼拜牧师,表演的戏剧都取自圣剧片断。因此,肇始时期,出现在基督教戏剧艺术舞台上的艺术家态度虔敬,他们在信仰中发现感情的丰富宝藏。教仪剧在整个西方得到发展,随处可见,从法兰西的圣米歇尔山到意大利的巴里,从西班牙的西罗斯到奥地利的维也纳,从波希米亚的布拉格到英格兰的约克。教仪剧的演化发生在礼仪的两个极点之间,耶稣复活与道成肉身。复活节和圣诞节中,要演唱有对话的福音书,应在这里寻找基督教戏剧的源头。礼仪日课的内容对于众人而言太短小、也太抽象,教士就在其中穿插带对话的表演,展示在当时闻名遐迩的福音书情景:耶稣诞生与耶稣复活。这种戏剧很短,只留下最基本的要素,是对圣词的简单图解,表演风格严肃而厚重。个人的主动创造性很快在教仪剧中占据更大比重。演员自由更改圣词,在礼拜短诗、应答圣歌和圣经选读中仍保留拉丁语,但在对话表演中却使用俗语。有些戏剧很值得注意,因在其中古法语的迭句有时被扩展成短小的说白。与此相似,同时代的日耳曼戏剧也混用德语和拉丁语。这些迭句和说白为俗语戏剧的创作铺平道路,其中可找到早期的法语例证。教仪剧在圣坛前由牧师和教士表演,但随着俗语因素的发展,表演地点从圣坛移至教堂门口,教士的位置也由平信徒取代,他们很快组成了演员兄弟会。

91 教仪剧是日课的一种扩大形式,因而在很大程度上(如果不是全部)在音乐中进行。一段从礼文中转借而来的歌词,使用的音乐自然也是对应的礼文圣咏。但后来,戏剧的作者为某种特定场合写作对话,通常也会创作旋律,与新的歌词一同演唱。很自然,在一段时间里这些旋律遵循格里高利音乐一般的风格和情绪,因此演唱时也使用礼仪的方式。然而,如果对保存至今的这种教仪剧音乐进行研究,就会发现,虽然这些素歌式的旋律忠实于格里高利的传统,但仍显示出富于人性的特质和强烈的表现力,这充分证明格里高利艺术绝不是"纯粹客观和非个人化的礼仪手段"。

大量的手稿中包括音乐记谱,这一事实说明教仪剧具有完整的音乐特征。埃德蒙·德·库塞马克从这些教仪剧中选辑出版了一部很有价值的音乐集。① 手稿中可找到一些微型画,显示当时已在使用编制大小不定的乐队。除较为突出的管风琴,还使用各种弦乐器和管乐器,以及整套的打击乐器。我们以后还将看到,甚至使用火炮来加强神秘剧的景观华丽效果。

仔细考察教仪剧、半教仪剧和神秘剧,我们相信,有些文学史家认为这些戏剧类型之间存在截然分明的区别,乃是大误。所以得出这样的结论,仅仅是因为这些学者忽略了对这些戏剧创作的音乐方面进行考察。即便当时没有清晰可辨的素歌(众赞歌)记谱,但剧中人物在每一重要关节口的表演都要求有特定的音乐。自由加入的歌曲使现代人阅读这些戏剧感到困难,但如果想象自己处于中古人的心智状态,试图随着戏剧展开倾听音乐,就会得到完全不同的印象——一种类似受难剧或圣经故事的音乐配曲的印象。

教会礼拜中第一次出现戏剧对话,可追溯到附加段和继叙咏都十分兴盛的9世纪。如前所述,附加段是一些分句、句子或从句,其中弥撒的歌唱部分被穿插词曲所扩充。特别广为人知和

① 《中世纪教仪剧》,雷恩,1861年。

受人尊崇的是图奥提罗为圣诞节弥撒的进台经所作的附加段："汝等赞颂祈求这个婴孩的保佑，他是谁？"（Quis est iste puer quem tam magnis praeconiis dignum vociferatis?）这一附加段大约出现在公元900年左右，不同的歌手在故事的表演中轮流演唱，应该属于戏剧化礼仪的最早的例证，而各种宗教戏剧正渊源于戏剧化礼仪。附加的词曲后来采用俗语，而礼仪的本文仍保留拉丁语。显然，穿插词曲非常受欢迎，因为它们将礼仪的意义传达给不通拉丁语的普通民众。这种附加段的表演采用对话形式。助祭登上讲道台，阅读或演唱《师徒书信》；对面站着两个或三个身着斗篷长袍的教士，与助祭应答，用俗语演唱《师徒书信》的意译。附加段和经穿插过的《师徒书信》不久之后有了音步和韵脚。这种有韵律的礼仪形式开始广为流传和增加，直至后来出现所谓的韵律日课。由于每座教堂都希望用合适的纪念方式向当地的赞助人圣徒表示敬意，因此就创作了大量的专门日课，称为historiae（传说），回述圣徒的一生。很容易看出，这种戏剧性的音乐诗歌形式会导致出现更大型的史诗－戏剧类型，的确，我们讨论清唱剧的起源时将回过头再谈论这些"传说"。对诗歌的狂热爱好是中世纪晚期的特征，因此韵律日课一直持续流行。它们随着赞美诗的衰落而一同衰落，这种情形开始于15世纪，随后的祈祷书改革将它们一律清除。 92

戏剧气氛不仅限于对话；真实的场景道具使演出具有真正的剧场背景。基督诞生、牧羊人和东方三博士对耶稣的朝拜、希律王的愤怒、无辜婴孩们遭到屠杀等等事件，提供了圣诞节套剧的材料；耶稣复活又另外为复活节的重要套剧提供素材。当时在复活节上曾演唱下面这段简单的对话，受难曲以后的巨型文献就是自此发展而来。

黎明时分，一位修士扮成天使到来，手拿棕榈叶，坐在一块盖布边。这块盖布代表墓衣，事先铺在地上。三个身着法衣的教士兄弟扮成三个玛丽亚进场，似乎在寻找什么人。他们与第一个出场的修士有下面这样一段对话：

> 天使：你们在这墓中寻找何人？
>
> 三个玛丽亚：我们在找拿撒勒的耶稣，他被钉上了十字架。
>
> 天使（掀开墓衣）：他不在这里，如他所说，他已升天。去吧，去宣告他的复活。
>
> 三个玛丽亚（转向唱诗班，唱）：主已升天。

许多教堂在中殿当中或在唱诗班的入口有一个小密室，其中安放着教堂视为祭礼圣物的圣徒遗体，也就是在这里上演逾越节戏剧。

圣诞节日课也可追溯到同样谦卑的源头。至今仍最能典型体现这一故事的马槽场景，很早就已存在。教堂牧师代表牧羊人，但身着法衣。他们从天使那里得知受胎消息后，来到马槽。两个职位较高的教士也身着法衣，代表助产婆，出来迎接他们。"你们来这马槽寻找何人？"他们询问来访者。牧羊人作答后，幕帘拉开，向众人展示圣婴。这个附加段显然是逾越节附加段的衍生。 93

教仪剧并不仅仅是简单的人物过场，它展现了现在所知戏剧艺术的所有因素。演员的面部表情、形体动作和说白强调语气说明，试图刻画出所扮演人物的角色心理状态。各种神秘剧和教仪剧的微型画和其他插图可以肯定这一点，它们描画形体和面部的各种表情，既有痛哭流涕的悲伤，也有粗野豪放的大笑。从这些古代台本的要求判断，演员的声乐能力特别受到重视，这不足为怪，因为我们已意识到，教仪剧实际上是一种音乐戏剧。各种不同的手抄稿都明确要求，使徒书信的读经员——他常常代表耶稣的角色，必须嗓音柔和；而饰演犹大的教士必须具有一种尖利

的和令人不快的噪音。天使的声音应该甜蜜甘美,妇女的声音应该具有"谦卑"的性质。

有些场景在抒情-戏剧因素的安排上已几乎具有歌剧的性质。屠杀无辜婴孩的故事以生动的戏剧予以展现,孩子们(由唱诗班男童饰演)遭到士兵野蛮的杀戮,母亲在苦苦哀求,但士兵们不予理睬。孩子们躺在地上,与站在高台上的天使演唱交替圣歌。两位妇女带拉结进来,试图想安慰她。拉结看到被戮杀的孩子后,在一段悠长的抒情场景中表达她的悲哀,中间不时穿插同伴的劝慰,直至最后她因忧伤过度昏倒在地。

马丽亚·玛格德琳的"悲伤咏叹调"可追溯到5世纪。玛格德琳是复活节节目中最富于戏剧性的一个人物,为深刻强烈的音乐画像提供上好机会。① 她的主要性格特点是悔罪,因而玛格德琳成了"悔过自新"的同义语。艺术中所再现的主要是她的忏悔,以及她在耶稣复活之后与耶稣的会面。然而,虽然人们在弗拉·安吉利科、提香和柯勒乔的绘画中对她已很熟悉,但很少有人知道她在戏剧史和音乐史中的重要地位。马丽亚·玛格德琳的悲歌应被认为是音乐戏剧的中心。对于这些悲歌的早期形式我们知之甚少。但从威珀(约1024—1050)开始,悲歌不断大量出现,所配音乐总是精雕细琢,充满强烈的戏剧性,抑扬顿挫。库塞马克② 出版了一首13世纪的马丽亚·玛格德琳悲歌,不仅具有极高的音乐戏剧质量,还包括明确的舞台指示。

94

随着戏剧角色数量的逐渐增多,就有必要雇请平信徒演员,因为教士常常无法充任所有的角色。准许参加演出的平信徒越多,使用拉丁语的要求就越难以严格贯彻。显然,平信徒的加入造成了非常世俗化的气氛,从而引发官方的审查。沃尔姆斯会议甚至禁止平信徒参加演出,为了避免令人不快的突发事件和粗俗行为,还下令耶稣复活的表演应在公众进入教堂前进行,以保持其应有的高洁肃穆。结果,这变成了一种彩排,没有观众的参与,在场的只有"舞台人员"。但发生这种情况,只限于某些地方。西方人民已接受了许多世纪的基督教教育,但仍无法抹去久已形成习惯的异教的、世俗的生活享乐——农夫与市民尤其精于此道。平信徒一旦被准许积极参与教仪剧的表演,欢闹和世俗的因素就会在圣堂的院落中出现。基督教信仰的真理通过写实的展示被人理解,有时在处理宗教题材时,采用与主题无关或情趣猥琐的方式,凡此种种都提醒我们,中世纪的灵魂具有二重性。虔敬的历史学家称这一充满活力的时代为"黑暗时代",显然并不恰当。

教仪剧的组织工作交由牧师会的教士负责。但来自教皇的许多指示和严厉警告说明,世俗的影响非常强大,教士职责的尊严常被忽略,而唱诗班男童与低品教士还举行名副其实的假面舞会。在这种时候,人们就在圣坛周围玩纸牌和掷骰子。招募的演员有各种级别的教士,另加上来自社会各个阶层的平信徒。大教堂教士和隐修士,助祭和副助祭、司事和唱诗班男童,所有的人都参与其中,而且乐此不疲。女性角色交给身着女性束腰外衣装束的预备修士,唱诗班扮演天使。演员中最喜爱热闹和无拘无束的是学生。他们一定非常热衷于表演,因为学校戏剧具有自己的传统,至今香火未断。毋庸置疑,演员们情感真挚,相信他们所扮的宗教角色圣洁无比,但他们本人的素质离所扮人物的道德品质相去甚远。一位名叫圭贝尔的修士令人吃惊地描述到,严肃戏剧演出中充斥着混乱与淫逸。③

男人和女人,学生与修士,无赖与贵族,农夫与市民等等,都喜好看戏。他们对宗教戏剧的兴趣来自两个方面。这些人视神圣场景为拯救的一种途径,他们相信,从戏剧化的神圣日课中发散

① 在旧式的英格兰学院中,玛格德琳(Magdalen)发音仍为 Modlin,由此有 maudlin 一词——痛哭流涕的意思。

② 《12世纪的法兰西喜剧》,第285页。

③ 参见 B.莫诺德:《修士圭贝尔与他的时代》,巴黎,1905年。

的神光会使他们领受圣恩,这种信念促使他们热切希望对教仪剧有所贡献。因此,他们渴望用自己的语言演唱应答,在其间能够自我表达。但是,在观赏中满足好奇心,享受快乐和娱悦,这也是无可否认的。公众喜欢观看真正的和象征性的动物表演,这从古典时代就已存在,我们可以追随这一癖好直到瓦格纳的乐剧。中古教仪剧中,小驴驹最为流行。颂扬童贞女出逃埃及的歌曲,歌声最有风味,噪音最为浑厚。所谓愚人节(蠢驴节)是中世纪最著名的节日,许多城镇——特别是在桑斯和博韦——都举行庆祝活动。尽管大主教和巴黎大学富有影响力的神学教师都极力反对,但许多世纪以来愚人节仍在教堂、隐修院和学校广为流传。这些放肆的游戏与仪式一定起源于查理曼去世后的混乱与迷惘。人们当时刚刚信奉基督教不久,还无法全然抹去对古代牧神节(罗马人为丰产丰收而举行的一种祭礼)和农神节(年终时节举行的狂欢活动,此时主人倒过来为奴隶服务,并分发礼物)的记忆。 95

中古和现代的资料中常常叙述和引录一个漂亮女孩骑着毛驴进教堂的故事。① 著名的"愚人散文"称为 Orientis Partibus,被配以各种不同的旋律,最出名的是在桑斯和博韦传唱的版本。《古代与现代赞美诗》(伦敦,1909)中收有一个"现代"版本,但不幸的是,它篡改了原来的旋律,使之适应人们习惯的 19 世纪"甜美"赞美诗的音乐趣味。后来,它又从上述集子转收入《美国新教圣公会赞美诗集》。"愚人之歌"现在也被配以卫斯理的歌词,"主基督今天复活升天"被收在《哈佛大学赞美诗书》中。

愚人弥撒的庆祝活动和其他胆大无礼的放肆行为无法用禁令约束,特别是在牧羊人的戏剧中,因为禁令并不能改变中古人的脾性,他们心灵质朴,欢笑的当儿,转眼就开始痛哭。这时的人像孩子一样,看到一丁点儿刺激就会咧开嘴巴放声大笑。观众最高兴的事,就是看到预备修士在台上表演。修士是有身份的人,但表演起来就像小丑,其生气勃勃可与邋遢的假面喜剧演员媲美。但是假扮的希律王结束小丑般的嬉闹,命令将孩童斩尽杀绝,观众又出于对可怜母亲的同情,洒下真挚的热泪。当我们离开这些头脑简单而易于轻信的教仪剧观众,去考察另外一些人的作品与哲学时,中古灵魂的二重性就会更令人迷惑不解。我们指的是继续发展附加段和诗歌的人,他们最擅长的领域是模仿诗文与打诨歌。 96

抒情诗、戏仿诗文和打诨歌

大学在 12 世纪建立后,各个国家许许多多年轻的神学士忙着赶路,最终到达某所大学。我们知道,这些学生、预备修士学习用功,但我们也知道,在巴黎的学生宿舍(名叫"bursae")里他们放浪形骸,演唱粗野的歌曲,赌博冒险,喝得酩酊大醉。从一个大学城游荡到另一个大学城,青年学生在路上和小酒馆中花费不少时光,无怪乎,度过几年这样无忧无虑和充满世俗享乐的生活后,他们就再不情愿回到有严格戒规的隐修院,也不愿意再去作一个职责单调的乡村牧师。他们在路上四处游逛,就像所谓的"流浪汉"。他们有自己的谋生之道,招摇撞骗,给农民或胆敢接纳他们的人提供娱乐。这些流浪汉的歌曲手稿用僧侣的拉丁文和纽姆谱写成,是 12 世纪到 14 世纪欧洲抒情诗歌的有趣文献。在巴伐利亚本尼狄克布尔伦村发现了一本非常值得注意的抒情诗

① 见亨利·考普莱·格林"笨伯之歌",见《铜镜》(Speculum),1931 年 10 月号。

歌集，后由施梅尔出版，取名《布尔伦之歌》(Carmina Burana)。这部歌集成于13世纪中叶，但这些歌曲的起源时间更为久远。

在英格兰、法兰西和日耳曼，这些游荡四方的预备修士和学生被称为“戈利亚德”(goliard)。这个词本身在语文学上有很多争论。它也许来自拉丁文 gula(暴饮贪吃)；或许来自 Golia，传奇性的首席诗人，“类似庞大固埃或巴汝奇(均系拉伯雷《巨人传》中人物。——译注)这种人的祖先”，或是来自 Goliath，一个巨人，在中古神学家眼中象征基督的敌人，也许就是撒旦本人。这些戈利亚德是“伪兄弟会”成员，被认为由撒旦所造，而撒旦是恶魔，反对一切神圣的、真实的和正确的事物。所有指谓这些人的称呼——伪兄弟会、戈利亚德、流浪汉，含义都模糊不清，并不代表特定的人。但无论称呼到底是什么意思，这些惹事生非的学生、调笑打逗的小丑和孤注一掷的赌徒，确实都是诗人和音乐家。他们歌颂爱情和春天，诗兴优雅、语气柔美；但酗酒和赌博时，却又写出最最放荡不羁的诗行。他们的艺术并不限于古典来源，他们的创造活动范围也不囿于自己的原创作品。他们侵入到宗教的神圣领域，将那些优雅得体的诗行转用到各种各样的凡人俗事上。他们的歌词有时采用圣经的片断，令人难以置信的是，祭礼崇拜的形式——赞美诗、连祷文、甚至弥撒——无一能逃脱被篡改的命运。听到身着法衣的教士在宗教场所演唱这种东西，虔诚信徒一定感到痛苦。但另一方面，教士为了驱邪，有时自己也使用戏仿(parody)弥撒——在对中古的戏仿实践进行判断时，我们必须牢记这一事实。

97

很多饮酒歌可追溯到11世纪著名的玛丽亚继叙咏，这是它的开头：

Verbum bonum et suave
personemus illud Ave
per quod Christi fit conclave
virgo, mater, filia…

(大意：一声甜美高贵的“欢呼”/ 我们以此歌唱/ 基督是我们的同伴/ 少女、母亲、女儿。)

我们知道，日耳曼、法兰西和意大利的文献资料中有很多变体，都以 Vinum bonum et suave(美酒甘甜)作为开始。其他的玛丽亚歌曲也同样遭到模拟篡改。Ave virgo benedicta(“欢呼神圣童贞女”)被篡改为 Alba limpha maledicta(“诅咒无味的白开水”)，最后一声“阿门”被替换成 stramen(草垫)。

然而，我们的结论是，虽然中古拉丁诗人怀有现世凡俗的意图，但他们无法彻底割断与教会的联系。诗文中的影射典故说明，大多数诗人接受过神学教育，即便可能不是预备修士。他们的诗作所指的对象，是那些懂得其中含义的人。代表这种小酒馆文学的巅峰之作是，弥撒与日课的戏仿。有几部手抄稿中提到了诸如 officium lusorum(玩笑日课)、Missa de patatoribus(醉鬼弥撒)或 officium ribaldorum(无赖日课)等等这样的作品。许多国家中，包括英格兰，都流传这种手抄稿，但雷曼认为，第一批弥撒的戏仿之作起源于法兰西，因为12和13世纪的法兰西大学尤精于这类文学游戏。① 这些弥撒的音乐未遭忽视，它们忠实于歌词，说明在演唱时就像在正规仪式中一样。

凡此种种，听上去都显得愤世嫉俗、腐化堕落。但仅仅把这些流浪诗人都看作是虚掷才华和

---

① 见保罗·雷曼：《中世纪的戏仿》，慕尼黑，1922年，第200页。

头脑糊涂的天才，显然很不公平。同样让人误入歧途的是，以为《布尔伦之歌》中的所有作者都是纵欲的教士。许多这类歌曲都是平信徒所作，他们创作时有意戏仿流浪诗人的风格。这些歌曲通过四处流浪的学生的中介，在各类人群中广为流传。必须反驳现在仍在流行的错误观念——认为中世纪只是基督教的世纪。这种观念源自浪漫时代的历史学家，他们只将视点集中于中世纪最杰出人物的作品与行为。对教会文学的多样性作一简略的考察，就会发现，虽然教会的显要贵人在国家和政府中享有与封建地主和现世统治者同等的特权，但基督十字架远没有征服整个世界。整个中世纪，特别是 12 和 13 世纪，很多人的整体世界观与教会、甚至常常与整个基督教呈敌对状态。唯物主义的和无神论的戏弄家并不限于"伪兄弟会"成员，甚至也有大学中博学的主管。回过头看，许多戈利亚德都受过极好的教育；他们在戏仿中寻找快感，但这需要熟知神学和文科七艺。他们进行戏仿的主要动机是制造喜剧效果，而不是讥笑和损害原来的文本。中古人很易为了打趣调笑而转向凡俗，只要能够尽情开怀，不惜牺牲教会的尊严，但矛头并不指向教会本身。实际上，这些歌曲和戏仿之作中散发的是同样也在教士中广为传播的对生活的世俗享乐精神。这种倾向的进一步加剧是由于索邦神学院的学者的影响，他们声称自己是西班牙－阿拉伯哲学家阿威罗伊的追随者，宣扬心智不受任何信仰枷锁的限制，反对接受任何正统教义。戈利亚德的诗歌属于真正的中世纪，如同他们所鄙视的隐修院生活。它们代表人性另一侧面的声音，而戈利亚德运动是一种标志，它说明，中古大学中那些熙熙攘攘的人，那些通过预备修士的特权和便利发现学生生活具有吸引力的人，他们的性情爱好具有多么巨大的多样性。他们的歌曲旋律感强，从中袒露敏锐的心智和对自然的怡然爱好，充满了当时在任何其他文学中都无法找到的真正的幻想表现。①

98

中古抒情诗歌的音乐渊源

Les faibles d'Artur de Bretaigne
E les chancons de Charlemaigne
Plus sont cheries e meins viles
Que ne soient les evangiles.
Plus est escoutés li jugliere
Que ne soit saint Pol ou saint Pierre…

布列塔尼阿蒂尔的童谣
查理曼的歌谣
没有邪恶，悦耳动听
这是基督的福音

① 今天德国学生所用歌本中的绝大多数歌曲均选自《布尔伦之歌》。约翰·阿丁顿·西蒙德以雅致的笔法翻译了其中许多歌曲，以《美酒、美女和歌曲》为名出版(1884 年)。请参见黑伦·瓦德尔所出版的中古诗歌多卷优秀译本，以及阿尔方斯·希尔卡和奥托·舒曼最近编订的《布尔伦之歌》现代版本，海德堡，1930 年。

还有戎格勒的歌儿
来自圣保罗或圣彼埃尔……

法语文学一直支配着西欧。安茹王室(金雀花王室)治下的英格兰成了法语文学创作的主要中心之一。佛兰德斯国家和莱茵河流域国家接受并翻译法语文学;去意大利的香客演唱中世纪法语英雄业绩史诗——《罗兰之歌》的法兰克-意大利语版本就是明证;意大利诗人用普罗旺斯语写作。但丁自己很熟悉普罗旺斯语诗歌,一度曾犹豫是否用吟唱诗人的语言写作他那部伟大的史诗。抒情诗歌的丰富遗产在许多国家一直是文学和历史研究的课题,但直到最近学者们仍将探索集中在抒情诗中纯粹诗文的方面。他们不理解,中世纪的抒情诗为演唱而作,所以必须看作是两种艺术——诗歌与音乐——的联合产物,两者的相互影响从未间断。出现这种片面的观念非常不幸,因为它带来的是有关中世纪音乐与诗歌的错误观点。诗与乐不可分割,因为所配的音乐在很大程度上决定诗歌中韵文与诗节的安排。中古的抒情诗人本身是音乐家,他们同时创作旋律与诗歌,根据音乐的收束来写作诗行。尽管已有许多杰出的专著,[①] 但这种雅致幽微的诗歌的起源依然是个悬案。不过,有一事可以肯定,即这种诗歌有音乐作伴,从中可以看到,格里高利艺术惊人的持续力与不断繁荣。

吟唱诗人的艺术渊源于礼仪圣咏,保留了传统的教会音阶,甚至礼仪原型的母题。这在11世纪兴盛于法兰西西南的灵诗中最为清晰可见。这里我们所面对的是准确的文献。《圣弗瓦达根》这首尚松说,此歌"由第一音引导",这是说这首歌用格里高利第一调(音阶)。无拘无束的流浪游吟艺人——"无人知晓他们来自何方,浪迹何处"——很快将这些曲调为己所用,他们在法兰西、英格兰、日耳曼与意大利随处游荡,为欧洲艺术音乐的发展播下种子。

封建主义及其艺术

封建主义建立了骑士等级和阶层,这一现象在欧洲各地产生,对于文明史意义重大。大封建主手下有臣属、骑士和脚夫,这些人获得小块采邑封地后,就形成一大批小地主。他们与大封建主一道,构成一个封建-军事社会。他们惯于发号施令,整日骑马狩猎。封建社会根据自己的需要,发展起与教会的文化和教育体系相对的文化。封建文化更强调对身体素质的发展以备战事与竞赛,对妇女带有夸张意味的尊重和对物质享乐的追求(途径是举行狂欢节日,收集壮观的奢侈品,为己独享)。中古骑士制度与古希腊的贵族-军事生活存在某种类似。但中古的贵族因基督教的统一力量而具有特殊的国际气质,不同于希腊人独立的城邦意识。国际间的基督教兄弟要团结一致、休戚与共,这种意识在十字军现象——各个基督教国家的骑士社团为反对伊斯兰联合起来成为一个整体——中昭然可见。骑士等级制度的存在使十字军的产生成为可能,十字军反过来又加强骑士体系的地位,为之增光添色。

法兰西和日耳曼的军队驻扎圣地巴勒斯坦,日耳曼人驻在意大利和南方,因此武装军队的原始意图——保家卫国——便成为幻影。长期处于战事的半宗教气氛中,令身着甲胄的骑士和他

① 特别参见阿尔弗莱德·让鲁瓦:《抒情诗歌的起源》,第三版,巴黎,1925年。

的坐骑具有某种浪漫的特征，使之变成基督教坚韧不拔和品格高贵的象征。爱情诗歌与音乐，以及宫廷史诗，都是武士的特殊创造。可以说，是外在的社会组织引发了一种具有原创特征的文化和文明的兴起。

在这种国际化社会中，战争英雄主义和彬彬有礼的新形式开始出现。不仅朋友间讲究礼节，敌我间也遵守规矩。遵礼守节是骑士的神圣职责。他们的英雄主义现在与民族、荣誉和忠诚所需的战事无关，举止行为的高贵体面成了军事的新美德。理想化的女性逐渐占据骑士诗歌的中心，骑士与女性之间的关系也进行新的定向调整。圣战、欢筵、比赛、同仇敌忾抵抗伊斯兰、统一的基督教思想，所有这些引发了一种新艺术的产生，其中对真实可信的严肃要求被降至背景。通过东方交流得来的幻想因素，加上西方无形的宗教理想，两相结合，为新艺术的发展准备了最适宜的温床。法兰西首先品尝到了这种新艺术的果实。

骑士社会的体验在抒情主义中立即找到了表现途径。文辞表现的抒情性非常强烈，以致史诗都具备了抒情的基础。随着吟唱诗人的诗歌，刀剑的王国转向爱恋和柔情的王国，从而导致人们道德和习俗的变化。新的文学引入雅致的趣味与对贞操的尊重。身着甲胄的骑士不再用暴力征服情人，而是站在她的窗下演唱情歌。

文雅和优美的趣味获得凯旋，这是所谓的“黑暗时代”最伟大的成就之一。其实，这一时期应有资格被冠以“文艺复兴”的名称，因为除了浪漫情感原则的变化，还可观察到古典文学的复兴。 *101* 12世纪末，人们对古典文学的理解和鉴赏之全面，完全可与几个世纪以后享有那项骄傲称号的时代相比。另一个显著的文艺复兴特征是，这时重新发现了古人倍加珍视的生活与爱情的快乐和愉悦。当然这并不是说，在骑士歌颂爱情之前，人类的热情一直封闭在黑暗的地牢里。爱情歌曲门类各异，音响色彩变化多端，从羞怯的仰慕、笨拙的表白到充满欲火的大胆抒发，应有尽有。英雄性的、历险式的以及有关爱情的史诗与有关圣徒“事迹”的史诗同时并存，这些写作诗歌、演唱歌曲的骑士一定与教会中博学虔诚的教士形成某种竞争态势。宫廷爱情在整个时代占据支配地位，它的规则不仅强烈地影响艺术，而且对处于上升阶段的社会阶层的日常生活构成冲击。

新兴抒情艺术所隶属的文化运动决定了它的强项和短处。其优势在于它的艺术源泉，因为贵族阶层相对发达的社会生活拥有一种同质的和广泛传播的文化。其弱点源自这一社会传统习俗的限制，诗歌被局限在内在、深奥的框架中，对任何体验和观念都采取一般化的共相态度。象征、拟人和类型，是这种艺术的表现手段。尽管如此，即使体现类型，它仍常常企及真正立体般的境界。人类重大的情感危机难得在这个时期的艺术中得到表现。爱情本身并不是一种情投意合的热情体验，它的主体不是任何具体个人。法兰西和日耳曼的骑士诗人置爱情于至高无上的基座，他们歌颂可爱女性身上的普遍美德，诸如美丽、标致、坚定、忠贞和善良等等。她与任何其他女性相比，完美仅是程度上的差别，而非性质上的差异。普遍理想的尺度恒久不变；完美是可以度量的。

起初，吟唱诗人有关爱情的观念包括两个彼此独立的情感领域。其一是感官性的、炽热燃烧的激情，仅把女性视作亟待满足的欲望对象；其二是道德性的、贞洁的爱情伦理，主要将女性看作是不可企及的淑女。对第一批吟唱诗人而言，两种概念都存在，但随后通过宗教的影响，将爱视为伦理力量的情感替代了源自戈利亚德和其他漫游诗人的歌曲中的色欲笔调。圣博尼费斯性情热烈，为使基督教更为纯净不遗余力，他认为“爱”就是超越生理实体层面的、令上帝感到欢愉的爱情；为了保留这份爱，我们恳求上帝。自这种观念的原始宗教源头开始，它经历了各种变形。一方面，骑士诗歌发展成隐蔽的玛丽亚颂歌；另一方面，爱的渴望变成荣誉激情的动力。在诗人 *102*

一方，这是为一个伟大的和有德行的淑女服务的荣誉；在淑女一方，这是赢得一个伟大骑士的赞颂的荣誉。

普罗旺斯吟唱诗人称“寻歌觅曲”的艺术为“娱悦的科学“(gay saber 或 gaya ciencia)。但是，真正深刻和伟大的艺术绝不仅仅是娱悦的科学，我们必须承认，国际骑士传统的生活观与艺术信条与我们认为(依据 19 世纪浪漫主义的历史编纂学)他们所具有的超验世界观尚有距离。如前所述，爱情的真正表达不论对于吟唱诗人还是恋诗歌手都非常罕见，虽然法兰西和日耳曼的骑士诗人歌颂爱情，将爱情置于其他情感之上。但这一时期最伟大的爱情史诗《特里斯坦与伊索尔德》，其作者并不是真正世袭的骑士，而是吟唱诗人托马与恋诗歌手施特拉斯堡的高特夫里特。然而，甚至连特里斯坦和伊索尔德似乎都无法表达强烈的世俗之爱，直到爱情药酒使他们激动起来，获得了贵族的中庸节制鞭长莫及的内在激情。从这一角度观察，就可以理解，为何骑士艺术和文明在极大促进了诗歌和音乐的发展之后，却从历史上消失了，将自己的地盘拱手让给正在成长的中产阶级文明。在市民诗人粗糙和笨拙的手中，骑士艺术精雕细琢的诗句与旋律无法交好运，但是他们的工作——在文明化的西方唤醒诗歌与艺术——已经大功告成，甚至在最后一位吟唱诗人消失之后很久，骑士艺术依然在开花结果。

吟唱诗人

吟唱诗人的艺术起源于普罗旺斯，那里阳光明媚、气候怡人。每一处城堡似乎都是一个微型皇家宫廷。已知最早的吟唱诗人是普瓦蒂埃的第七任伯爵，后成为威廉九世的阿基坦公爵(1071—1127)，似乎可从他身上将吟唱诗人的渊源追溯到普瓦图。但吟唱诗人创作的全盛产地是在相邻的利穆桑省——加泰隆人就一直将整个吟唱诗人文学称为 lemousi。这些诗人－音乐家的称呼，“troubadour”和“trouvere”，也许衍生自动词“寻找”(法语 trouver)，意指这些诗人最优秀的品质，即创造力与想象力；但也可能衍生自附加段一词，拉丁文为 tropus。在实践中，只有那些出身高贵，为艺术而艺术，不求回报和酬劳的个人才配享有这个称呼。如果用自己的艺术谋生，无论此人多么伟大，也只能降格为游吟艺人，即戎格勒。

103 吟唱诗人的黄金时期大约从 1150 年持续到 1210 年。这一时期生活、沉浸在诗歌的玫瑰色光环里，直到宗教审判的熊熊烈火惊醒这一甜梦。吟唱诗人所作的诗文以高度的艺术匠心著称，但原创性与生命力不很明显，这一事实令人确信，它是一种真正的法兰西艺术，理智、清醒，有时可能有点太过典雅。爱情与奉献是这种诗歌最突出的主题，应对其进行深入研究。虽然我们不能走得过远，断定吟唱诗人的歌曲赖以生根发芽的形式已经存在——即中世纪的拉丁诗歌，但可以说，吟唱诗人艺术中最重要的内在因素——爱情和爱情崇拜的主题，在拉丁中古诗歌中已有准备。考虑到世俗音乐、附加段、继叙咏以及其他歌曲此时都彼此相像，实践上大同小异，我们就会看到，世俗歌曲在法兰西南方与北方似乎突然兴起，其实是由于在普罗旺斯与法兰西存在悠久的尚松创作传统。

具有特殊重要意义的是戈利亚德诗歌，昂热周围地区形成了一个值得注意的中心。这一地区与南部和北部、曼恩、诺曼底、英格兰、普瓦图和阿基坦等地保持联系，并接受来自这些地区的影响。除安茹国的音步诗歌变体以外，尚有贺拉斯颂歌，保留在 10 世纪的手稿里，其中有用纽姆谱记下的音乐。另外，节奏性诗歌在这里极为兴盛，其中有一些与音乐一并保存至今。这些诗歌的性质清楚表明，它们无一例外都可以歌唱。读读下列诗句，谁能否认它们具有地道

的抒情诗意?

Jam dulcis amica, uenito,
Quam sicut cor meum diligo,
Intra in cubiculum meum
Ornamentis cunctis ornatum.

(大意:亲爱的你快来/ 你是我的心我的爱/ 请你来到我这里/ 我用秀丽的艺术赞美你。)

或者看看下面这首戈利亚德歌曲,其文雅中的放肆,是不是反映出一丝现代诗歌的精神?

Meum est propositum in taberna mori,
Vinum sit appositum morientis ori,
Ut dicant cum uenerint angelorum chori:
Deus sit propitius huic potatori.

(大意:我要在酒馆里与死会面/ 捕捉死的气息,酒杯放在我唇边/ 瞧瞧我的脸,天使合唱也许说/ 亲爱的主,发发慈悲,赐予这个醉鬼以体面。)①

104

我们的结论是,吟唱诗人艺术的源泉主要有二:基督教世界的音乐与思想——表现在继叙咏、附加段、赞美诗和连祷文中;以及流浪诗人的世俗歌曲,其代表是戈利亚德。两种来源都在某种程度上受到奥维德和类似的影响,而我们不得不一再说明,古典诗歌在这个被人误解的充满活力的时期中并没有死亡。与两种来源相对应,存在两种爱情的观念:爱情作为感官的欲望和爱情作为伦理的勇气。在吟唱诗人的诗歌中,两者并未达成和解。感官方向的代表是威廉九世、塞卡蒙与贝尔纳;超验的方面最为典型,大多数骑士诗人都属此类,特别值得一提的是马卡布鲁和儒弗莱·吕德尔。吟唱诗人未能把这些异质的因素捏在一起,这一任务有待恋诗歌手来完成,尽管是在较低的层面上。

于是,吟唱诗人所歌唱的主要是温文尔雅的宫廷爱情,一种对庶民百姓来说几乎无法理解的抽象情愫。这些宫廷音乐家－诗人的艺术极尽学究与晦涩之能事,他们称自己写作的体裁类型为 trobar clus,意为“封闭”诗歌,即一种对于缺乏经验的人而言是大门紧闭的艺术。然而,专门家式的处理,使用的材料却仍旧保持了通俗来源的新鲜生动。这种高度发达的艺术品质说明,这些爱情歌曲所表现的主体实际上是一个假想人物,她美丽的躯体中跳动着一颗高贵和傲慢的灵魂,要她屈尊接受诗人的求爱,并不容易。对于女性德行的敬仰赋予这种诗歌以特别的调子,也说明这种诗歌最终的导向是哲学式的、柏拉图式的。它变得愈来愈抽象,最后朝向宗教的境界。对女性的膜拜导致神的女性化倾向,童贞女成了所有德行的源泉。

研究学者所收集到的这一时期的歌曲已达二千六百余首,旋律二百五十多首,吟唱诗人四

① 选自库塞马克的选集。

百多人,其中应提到的有儒弗莱·吕德尔、佩莱·维达尔、雷博·德·瓦凯拉斯、福尔盖·德·马赛、博恩的贝特朗和戈塞姆·法蒂。爱情歌曲的杰出诗人贝尔纳·德·旺塔杜尔和"政治"歌曲最重要的诗人博恩的贝特朗,受到强大的西部王国的恩宠,服务于金雀花王朝的亨利二世和阿基坦的埃莱诺。

法兰西南部的抒情诗歌到达相对发达的阶段后,卢瓦尔河以北的吟唱诗人才开始创作第一批歌曲。1147年的十字军东征将北方和南方的贵族聚集在一起,其中有许多人曾多次访问(阿基坦的)埃莱诺两个女儿的宫廷,各个行省之间有了另外的接触。两个女儿,一位是玛丽,另一位是爱丽丝,分别嫁给香巴尼的亨利一世与布卢瓦的蒂博,在南北方两个艺术活动区域之间的文化交流上扮演了重要角色。许许多多流浪的戎格勒在北方的城堡中找到职位,他们的北方同道又浪迹到南方。北方的诗人-音乐家,似乎比南方的吟唱诗人较少受到宗教因素的影响,但从音乐的角度看,两者的艺术之间没有根本差别。我们可以放心地说,他们之间的差异仅仅在语言上。南方吟唱诗人用奥克语,北方吟唱诗人用奥依语。北方人的诗歌比南方吟唱诗人晦涩、复杂,很大一部分是武功歌史诗。有几部手稿保存了北方骑士诗人的诗歌和音乐,总计有四千余首诗歌和一千四百首旋律。北方吟唱诗人的代表人物有:凯内·德·贝顿、布隆代尔·德·内斯莱、加塞·布吕莱、蒂博(纳瓦拉之王)、吉莱伯·德·贝内维莱、科兰·缪塞、戈蒂埃·德·苏瓦尼斯,以及亚当·德·拉·阿莱——我们在后面将对这位绰号叫"阿拉斯的驼背"的诗人作进一步的讨论,他标志着精致而冰冷的北方吟唱艺术达到的最高成就。

骑士抒情艺术的其他方面

中世纪称叙事歌为"叙事尚松",这个词说明它带有史诗特征。然而,如前所言,抒情性是所有吟唱诗人艺术的基础,武功歌(chansons de geste)早先原始的准押韵后被严格的谐韵替代,这就是明证。北方吟唱诗人所作的"武功歌"(渊源于拉丁文 gesta)都是史诗篇,长度从一千行到二千行不等。这些诗篇以联篇方式组合,以一个伟大人物如查理曼为中心,描写对整个民族都具有重要意义的历史事件。四处流浪的游吟艺人演唱这些史诗,用一把小竖琴或提琴(viele)作伴奏,将其传向日耳曼、意大利、西班牙,甚至远在北方的冰岛也能找到它们的线索。最古老、也是最重要的中古史诗是著名的《罗兰之歌》,推测创作年代大约在1066年至1095年间。最重要的武功歌史诗联篇是围绕查理曼的名字收集而成的史诗,名为《国王传奇》。另一部史诗联篇有关"小鼻子威廉"公爵,叫《威廉传奇》。第三部大型诗篇联篇是《杜·德·马耶赛传奇》,讲述北方的加奈隆家族反叛加洛林王朝的故事。这些尚松没有多少艺术和趣味可言,但表现直截了当,体现一种坚强的力量和高卢人的骄傲,其间充盈刚烈好斗的贵族气。这些尚松的音乐表达很单调,因为大多数诗行(如果不说是全部)都用一句旋律演唱,间或插进一点过门,让歌手有机会喘息。虽然这些联篇歌曲的大量歌词都保存下来,但不幸只有一小部分伴随这些歌词的音乐残篇得以传世,不过关于这些音乐的演释我们知道一些情况。①

短小的诗节后,有一个附属的收束式(称为 laisse),人们觉得它的构思比正式的武功歌史诗更富艺术性,后来在"纺织歌"中运用十分普遍。纺织歌的旋律常常以短小的独立叠歌收尾。这种"收束式"的性质说明,在此我们面对的是一种格里高利的衍生现象,因为这些叠歌很可能是模

① 见格罗凯奥:《理论》。

仿阿利路亚或小荣耀颂而成。小荣耀颂的最后两个词 saeculorum amen,后被简缩,只采用这两个词中的六个元音,E U O U A E。这个公式常常用于指谓荣耀颂的附加段,后误写为 EVOVAE,在中世纪的罗曼语歌曲中常被写成 Enne hauvoy 或 Enne ovoi。

离开武功歌史诗之后,我们要讨论的是一大批各式各样的歌曲,因为爱情并不是骑士诗歌的唯一主题。有讽喻诗(sirventes,源自 sirvent 一词——服务供职的人,例如作为一名士兵),其中诗人的吟唱对象不是淑女而是王子或君主。讽喻诗或是赞美歌,或是具有讽刺意味的谴责歌。各种十字军歌曲和痛悼英雄之死的呜咽歌(planh)也属同一范畴。籁歌(lai)——英文是"lay",德文是 Leich,是一种简单的抒情歌曲,原先由布列塔尼的竖琴手演唱,后来指尚松中较长的引导性叙述。另一方面,恋诗歌手的 Leich 虽导源于法语籁歌,但从充斥这种诗歌的宗教比附来看,它与继叙咏更为接近。

籁歌由很多部分组成,每一个部分再分成很多不相等的诗节。整个诗歌从头至尾都配有音乐,除非出现两个相同的半诗节结构——此时两者使用相同的旋律。籁歌的进一步发展导致出现另一种歌曲,基于带变化音步的半诗节结构,这也给旋律带来类似的变化。13 世纪称这种籁歌为德斯科歌体 descorts(意为不谐和或混乱)。chanson d'aube (塔楼更夫歌)是恋诗歌手特别喜欢的一个品种,他们称之为 Tagelieder(黎明歌),这种歌曲警告情人,即将来到的黎明会威胁他们的安全。德文的集子中收有上百首黎明之歌,而法语诗歌中的例子要少得多。另一种受欢迎的尚松变体是 pastourelle(田园恋曲),在普罗旺斯称之为 pastorita,主题是遭到拒绝的骑士企图污辱牧羊女的故事。起初,骑士诗人的田园恋曲较为拘谨和晦涩,后来由于中产阶级诗歌和游吟艺人的逐步影响,田园恋曲在结尾常常写到奸污,随之,丈夫,或情人,或一群被激怒的农夫抓住骑士,将他痛打一顿。

107

戎格勒唱着尚松走遍各地,用提琴作伴奏。但尚松也可有伴舞,角色分派给多人,这种尚松中就会出现生动的对话性模仿戏剧。中古舞蹈也许既没有古代舞蹈那种表现力无限丰富的优雅举止和深思熟虑的形体姿态,也不具备现代舞蹈的成熟风格与完善技巧。这时的舞蹈相当笨拙、单调,但它与诗歌与音乐的紧密联系是无可否认的,其重要性几乎可与古希腊 orchesis(歌舞剧场)中的诗乐舞共同体相比。整个中世纪和文艺复兴,对舞蹈的爱好具有广泛基础,深深扎根于社会各个阶层,组歌形式最早的目的就是为舞蹈伴奏。叙事歌、埃斯坦比耶、回旋诗——这里仅仅只提几种舞曲类型的歌曲与尚松,都具有简单的舞蹈节奏乐句,往往一个歌手演唱,随后是合唱队演唱与舞蹈的叠歌。

随后的时期,聪明的艺术家丰富了这些简单的形式,使之更趋复杂。埃斯坦比耶应予以特别注意,因为它是最古老的纯器乐形式之一。古普罗旺斯语 estampida 是动词 estamper 或 estampir 的分词,意为用脚蹬、踩、踏。顾名思义,这种舞蹈的性格不言而喻。第一次提及这些尚松的是格罗凯奥,他为权宜之便在拉丁文中称之为 stantipes,意指这类音乐是由戎格勒在提琴上演奏。① 所有尚松中一个特殊的品种是讨论和对话歌曲,也可称之为争论与竞赛尚松。这些音乐中的对话舍弃爱情与乡村的题材,沉湎于有关道德、哲学和政治方面的自由论辩。它们是维吉尔式的 alterna(轮唱诗)的远方后裔,后被称为 tensons 或 jeux partis(游戏分派)。从某些争辩中的影射与言辞的尖刻来看,这些诗歌显然由好几个诗人共同创作。这种"游戏分派"常常就一个讨论的题目提供几种相互冲突的解答,某个歌手选择其中一个答案,另一个进行反驳。正如让鲁瓦所言:"这

① 参见彼埃尔·奥布里:《埃斯坦比耶与皇室舞蹈》,巴黎,1906 年。

种诗歌显然属于一个不再认真看待理想观念的特别时期(而在12世纪末,人们仍陶醉在理想之中),从而预示由理想所支持的诗歌即将衰落。"① 虽然这种诗虽然这种诗歌预示了宫廷艺术的衰落,但我们将看到,这些对话对抒情戏剧的兴起会具有多么大的作用。

108

这里,必须提及亚当·德·拉·阿莱的《罗宾和玛丽昂的嬉戏》。这位"阿拉斯的驼背"并不像他的前辈那样是一位骑士吟唱诗人,而是一位上升的(尽管仍是早期的)中产阶级精神的代表。中产阶级的抒情性常常转向讽刺,这种倾向导致喜剧的出现。这种艺术不是别的,正是抒情诗歌与讽刺混合后产生的戏剧形式。这一运动在亚当(约1240—约1288)作品中达到巅峰。像这时大多数杰出的诗人一样,他也是多才多艺的音乐家。亚当创作了大量抒情诗、尚松和"游戏诗"——模拟普罗旺斯原型的仿作。到晚年,他笔锋一转,开始写作优雅的诗句,这标志着具有喜剧风味的"现代"戏剧艺术的开端。《罗宾和玛丽昂》是现存最早的有关世俗题材的法语戏剧。它的对话依靠叠歌来进行变化,这在通俗歌曲中已很风行。这些旋律有些是简单的民歌,包括古老的通俗尚松"罗宾欢欣雀跃"。与同时代艺术音乐的旋律创作(包括亚当自己另外所写的更为学究气的作品)相比,这些旋律更为自然,质量更高。有时,这部小小的杰作被冠以"第一部喜歌剧"的称号,有的批评家认为这种说法太离谱,其实不然。虽然考虑到"喜歌剧"一词在英语中的含混意义,"音乐小戏"一词——也即德文 Singspiel(歌唱剧)所指的意思——可能更合适。我们这里所讨论的并不是一个孤立的现象,因为有好几出这一时期的"游戏"留存至今。这些音乐小戏极受欢迎,甚至在亚当去世一百年以后,编年史书中仍提到,《罗宾和玛丽昂》还在演出。②

游吟艺人

同时精通诗歌和音乐的创造,这种复合性才能常常难以保持完美的平衡。尽管有些吟唱诗人是有经验的诗人和有才能的作曲家,但仍依靠他人的帮助,特别需要一些日常职业就是演奏和改编音乐的人。求助他人的另一个缘由是,骑士艺术家的伦理规范禁止他们与公众发生不必要的接触。如果骑士是个能干的作曲家,但演唱能力较差,通常他会求助于一个 chanteor(歌手);如果他作曲和演奏都不够格,就会招来一个 estrumenteor(琴手)。这两种艺人都属于巡游音乐家,中世纪晚期和近代以来称他们为游吟艺人,在吟唱诗人的时代,他们被称作戎格勒。

109

戎格勒有悠远的过去,比吟唱诗人出现早千年以上。巡游艺人的起源可追溯到古罗马时代,他们的文学知识和音乐才干让人窥到古代的公众戏剧演出和其他节庆的残余痕迹。滑稽演员与杂耍艺人跟随四处征战的罗马军团,随着罗马文明的传播,到处可见他们的身影。在早期教父时期和中世纪早期,这些人依然活跃,但对于教会而言,他们的记忆和传统过于生动地反映了异教的过去,令教会很不舒服,因而大多数编年史家与虔敬的著述家便对他们视而不见。我们有关中世纪早期的游吟艺人的信息完全是否定性的,即我们所读到的东西都是反对他们的教规和训令。

戎格勒和游吟艺人在整个中世纪里几乎是不可或缺的。他们出现在宫廷节日和最有地位的显贵城堡中;但有证据说明,他们也出现在市民阶层喧闹的节庆中,出现在比赛和尚武集会中;此外,他们也乐意为乡村婚礼提供音乐。他们积极参与宗教戏剧的演出,除了歌唱和奏琴之外,还背诵传奇、表演杂技噱头和魔术绝招。他们从一个村庄走到另一个城镇,见多识广,用他们的故事传闻吸

① 让鲁瓦:《法兰西语言和文学的历史》,第387页。
② 亚当此剧的现代编订版发表在厄内斯特·朗洛瓦的《中世纪的古典法语》中,巴黎,1923—1924年。

引人们的兴趣,因此可以说他们发挥了相当于现代报纸的功能。然而,无论他们多么不可或缺,整个中世纪里他们都遭到轻视。这幅自相矛盾的图景无疑令人费解,但懂得禁令出自教会,就会明白一切。自早期教父的时代开始,以及后来在克吕尼改革时期,教会都将游吟艺人对生活和快乐发自本能的真挚热爱当作人类精神利益的危险大敌。可怜的提琴手如同癫痫病人、梦游人以及巫师一样,被禁止参加圣餐和圣礼仪式。但是,尽管遭到排斥和鄙视,他们进行了顽强的斗争。我们知道,后来甚至也允许女戎格勒参加公众表演。教会的显要人物在家中豢养戎格勒,王子和贵族在城堡中为他们提供膳宿,甚至隐修院有时也在礼拜中雇用他们。看似奇怪的是,有充分凭据证明,每当教会会议召开,大量戎格勒就会在当地聚集。康斯坦茨会议期间,有报道说,大约五百名戎格勒汇集到这座城市。我们应感谢这些不断遭到侵扰的戎格勒,因为在早期、中期的中世纪通俗史诗与世俗音乐、诗歌中,留存下来的资料中很多是他们为我们抢救下来的。

戎格勒基本上是巡游音乐家,因此他们与游吟艺人有别,后者永久性地附属于某个贵族的宫廷或某个社团。但"游吟艺人"这个术语变得愈来愈有涵盖性,到13世纪末,戎格勒和游吟艺人都使用这个称呼。随着时间的推移,游吟艺人占据了介于吟唱诗人和戎格勒之间的位置。他生活上像个戎格勒,但他创作自己的尚松,像个吟唱诗人。吟唱诗人和游吟艺人常常成为至交,有关狮心王理查和他最喜欢的游吟艺人布隆代尔·德·内斯莱的美丽传奇就是明证。传奇说,狮心王在1193年被奥地利公爵利奥波德抓获入狱,布隆代尔在日耳曼四处探寻,终于找到了国王所在。布隆代尔为了让国王知道消息,演唱了一首他们两人以前一起创作的歌曲。 *110*

到13世纪,游吟艺人已成为一股很有影响的势力,令当时的人们感到又爱又怕。游吟艺人独自一人将报纸、剧院和音乐厅的角色统揽一身。无论出现在何处,他就是快乐的化身,人们趋之若鹜。他给人们带来幻想和熟练技艺,招人喜爱。但人们也因他如此多才多艺而对他感到恐惧。教会当然意识到娱乐的力量和诱人的魅力,但不仅是教会感到这种多才多艺的能力具有邪恶性,而且普通民众也怀疑在表演中存在超自然的魔力。戎格勒通常能够在贵族、市民和农夫那里得到他的所需,生活得相当安逸,不愁吃穿。许多人羡慕他奢侈而无忧无虑的生活方式,更有不少人渴望进入这个行当。他们的人数不断增长,到13世纪末和14世纪,编年史所面对的已是名副其实的游吟艺人大军。钱伯斯① 提到,有一次汇集了一百五十名戎格勒;意大利的编年史书说,节庆集会时,会有上千名游吟艺人汇集一处。游吟艺人原先蓬头垢面、担惊受怕的日子已经一去不复返了。

游吟艺人的服饰很容易辨认。当时的图示插画表明,他们身着红色的短上衣,头戴一个黄色的风帽,下穿连衣裤,有两种颜色,垂直分开,就像后来宫廷弄臣的打扮。我们发现,很多日耳曼的游吟艺人都享有好玩的绰号:"彩虹"、"谀妇人"、"跃兔"、"小琴弦",等等。有些绰号源自故乡,另有一些是他们自己起的,很有幽默感,反映出对生活的全然否定与鄙视。一个优秀的戎格勒应该会摆弄好几种乐器,根据传奇故事和其他的叙事诗歌,普通常见使用的乐器数量令人叹服,但他们的主要乐器是提琴,在法兰西被称为viele。这种乐器的弯弓特别适合演奏持续低音——提琴上持续演奏长音符,同时歌手进行吟诵。

游吟艺人不仅是10世纪至13世纪最主要的世俗音乐活跃分子,也是这一时期通俗韵文最活跃的诗人。这些歌手和琴手是当时的炫技大师。主人指派他们表演自己的歌曲时,这些游吟艺人出于自发的创造倾向,往往对音乐进行修饰加工——程度各自不同,但有时修饰的比例非常大,以致无法辨认原来的旋律。好几位吟唱诗人曾警告手下的游吟艺人,不要对自己的歌曲进行 *111*

---

① 《中古舞台》,第二卷,第234页。

歪曲。法语的贵族抒情诗歌之所以在旋律上远比德语的恋诗歌手丰富，一定与游吟艺人这种强烈的音乐创造能动性有关。在恋诗歌手的艺术中，诗人与音乐家的结合是常规，从而使游吟艺人的独立活动受到限制。

骑士艺术的衰落

如前所述，吟唱诗人的艺术是一种很贵族化的艺术类型，人称“礼诗”，但它又不是通常认为的那样，完完全全属于贵族。最后一段时期中，随着中产阶级的商业和工业社会的兴起，财富分布更加广泛，骑士艺术开始衰落。皮卡第和阿图瓦等地人口众多的大城市，参与了文学运动的发展，促使吟唱诗人的诗歌扩展到民众中去。市民组织行会，建立诗歌学校（如在阿拉斯），创作了数量惊人的诗歌、寓言、道德和讽喻格言以及尚松。新兴的中产阶级具有典型的共识趣味，他们开始模仿封建领主的举止习俗。请注意，正是通过游吟艺人演唱各自主人的高尚美德，才将这些贵族的名声传遍四方。市民也开始雇用自己的吟唱诗人和游吟艺人。其中最伟大的一位是吕特伯夫（约 1230—1280），他是一个名副其实的 13 世纪的弗朗索瓦·维龙（法国 15 世纪诗人，以诗人美名与品行恶名并称于世。——译注），也是中世纪里第一位真正主观的法兰西抒情诗人，个性突出，见解独立。

中产阶级精神的侵入在文学艺术的各个领域中都很明显，分为两大部分的伟大史诗《玫瑰传奇》就是最好的例证。第一部分是雅致的宫廷式叙事史诗，由基约姆·德·洛里斯作于 1230 年左右。约四十年后，让·德·默恩写作这部史诗的第二部分。后者笔下单调的韵文几乎完全没有宫廷的文雅之气；在他沉重的手中，玫瑰的花瓣开始凋零。一种关心世界大千万象的倾向说明，出现了另外一种影响——经院哲学，大学是它的发源地。随着中产阶级抒情艺术的稳步成长，普罗旺斯的诗歌迅速衰落。一个原因是，宫廷诗歌在最后的阶段中，节奏组合越来越完善和精巧，复杂性也越来越甚；另一个原因是教会的纠缠。教会对吟唱诗人与异端表现的联系紧追不舍，这种艺术于是从感官性的凡俗世界缓慢转向道德的和虔敬的题材。对贵妇人的崇拜变成对圣母的崇拜，而圣母也很快变成一种概念，一种抽象。[①] 图卢兹建立的宗教法庭，以及由圣多明我建立的隐修士规则，主张道德上的严格戒律，因而致命地打击了世俗诗歌与音乐。自此，如果想要追踪诗歌与音乐的命运，我们的眼光必须转向意大利。

112

普罗旺斯艺术所唤醒的意大利抒情艺术

意大利的文学和音乐苏醒过来，应归功于法兰西南方和北方的吟唱诗人因躲避宗教迫害而移居意大利。12 世纪和 13 世纪的各种手抄稿都证明，法兰西的戎格勒此时已在意大利出现。很快，戎格勒的主人接踵而至，他们是各个亲王诸侯的座上客。从这些宫廷中，普罗旺斯的诗歌及其伴随的音乐开始流传。

13 世纪上半叶，意大利的统治者是神圣罗马帝国强有力的君主腓特烈二世（1194—1250），他

① 见昂拉德：《吟唱诗人吉罗·里基埃——对古代普罗旺斯诗歌衰落的研究》，巴黎，1905 年。

同时也是两个西西里岛的国王。腓特烈二世热爱诗歌，讨厌教会，在西西里的宫廷里为法兰西的移民创造了理想的气氛。于是，一批批犹如灿烂星座的文人志士聚集在这位伟大君王的周围。意大利诗人后来加入法兰西的吟唱诗人行列，这批文人史称西西里流派，是意大利文学的摇篮。"西西里流派"这一称呼并不恰当。腓特烈的宫廷中有许多人来自意大利其他区域，如圭托内·达雷佐。考察意大利文学和音乐的起源，切不能忘记，为数众多的吟唱诗人也在其他友善和热爱艺术的宫廷中寻求庇护，如蒙费拉的候爵夫人宫廷（在此雷博创作了一些最著名的爱情歌曲）、埃斯腾西宫廷、萨卢佐候爵夫人宫廷，以及萨伏依伯爵宫廷。这种抒情诗歌对意大利人的影响极其强烈而且持久。但丁在他的《论俗语》和《神曲》中曾提到七位吟唱诗人，而彼特拉克提到十五位。对于意大利吟唱诗人和他们的法兰西同道的生平，我们知之甚少。其中最著名的是奥多·德莱·科隆、裘罗·达尔·卡莫、里纳尔多·达奎诺。他们的诗歌通常也采用对话形式，近似吟唱诗人的歌曲。对话是男女双方，男方求爱，女方拒绝。与法语诗人－音乐家留存下来的丰富音乐遗产相比，12 世纪和 13 世纪的意大利音乐资料很少，但可以从诗歌方面追溯其历史的过程和法兰西的影响。 113

意大利诗歌发展的重要推动力来自圣方济各及其门徒，虽然法兰西的影响依然十分明显。乔瓦尼·贝尔纳多内年轻时，因父亲常常去法兰西旅行而更名为弗朗切斯科（意味法兰西人）。他自小熟读法兰西传奇中的骑士故事，梦想有朝一日成为心目中的骑士英雄。但在简短的戎马从军生涯后，众所周知他皈依基督。从此他的崇拜对象发生变化，开始成为穷人的代言人。但是，圣方济各皈依圣主依然蕴含一丝普罗旺斯的气息；圣母依然是敬拜的对象，但这种敬拜转型成为谦卑与奉献。这位圣徒起初尚在演唱法语歌曲，但很快开始了他自己的诗歌创作，采用他自己的语言。

在中世纪和文艺复兴的意大利，教会是一种政治力量，因而教会的领袖并不十分看重真诚的宗教感情。民众完全出于自发表达他们自己的虔敬情愫，将他们的奉献之情倾注在最有代表性的灵诗形式劳达赞歌中（往往采用本地俗语）。劳达赞歌的作曲家大多是方济各会修士，他们在各自的俗语园地中耕耘，因为佛罗伦萨语言尚未取得文学语言的地位。劳达诗歌的最大优势在于，它是民歌及其精神的唯一承载者。在它炽烈的歇斯底里夸张的背后，呈现出一种真诚的、温暖的人性，与宫廷艺术的矫揉造作毫不相同。有趣的是，劳达歌手被称为"上帝的戎格勒"，说明滑稽剧演员与杂耍艺人在当时广为流行。

圣方济各的追随者有方济各会修士雅各布内·达·托迪——劳达赞歌最优秀的作家和翁布里亚诗派的领袖。他最早曾是一位法律博士，（在妻子突然去世后）做了隐士，后又加入方济各会，成为一位诗人。雅各布内的生活经历像他所崇敬的先师一样丰富复杂，但与圣方济各不同的是，他对公众事务非常热心。他激烈地反对卜尼法斯八世，被捕入狱，只是由于这位教皇的突然去世，他才有幸保全性命。

像所有分节诗歌一样，劳达也具有明显的音乐性质。起先，劳达是坚定信仰的简单表达，但随后兴起对话形式，预示这种诗歌在意大利神秘剧的形成中将发挥作用。有些劳达，如敏感细腻的"天堂中的圣母"完全是俗语戏剧名副其实的雏形，显然是受到当时在西方各地教堂、也在意大利教堂中上演的教仪剧的启发。库塞马克使用过的奇维达莱手抄稿证明，教仪剧的实践在当时的意大利已广为人知。1260 年还建立了旌旗团（Compagnia del Gonfalone），这是一种每年上演耶稣受难复活剧的机构，聚会举行地点是罗马的圆型剧场。① 然而，意大利神秘剧的渊源并不完全出 114

① 见 V. 德·巴尔托洛麦伊斯：《意大利诗剧的起源》，1924 年。

自礼仪——如在法兰西和日耳曼，更多是从以劳达为代表的简朴宗教歌曲中自然生长出来的产物。因此，意大利的宗教戏剧景观与北方相比，从一开始就更富于人性，较少抽象。在意大利民族的精神形成过程中，可以看出，简朴歌曲所具有的强大影响力。这种崇拜方式起源于意大利非常合适，这个国度中的人民“命定具有天生的美感才能”，他们相信，存在一个美丽的世界，人们应以自然的方式热爱它，崇敬它。无论农夫，还是圣徒，身上都表现出这种典型的意大利特征。圣方济各尽管提倡禁欲、忍受磨难，但仍保存嬉戏的幻想、对户外生活的喜爱和对同胞的热切关怀。雅各布内·达·托迪的劳达诗歌常常具有戏剧特点，他生前已看到，自己的有些作品被修士兄弟(这些组织劳达赞歌演出的兄弟会即鞭笞派教徒)以戏剧形式搬上舞台。意大利歌词中常常包括一些用拉丁文写成的舞台指示。

组织民众分成各个信徒小组，演唱劳达和其他类型的赞美诗，直到13世纪后叶，这些活动一直是零星散漫的。其时，鞭笞派教徒的狂热运动获得成功(尽管教会进行谴责)，他们说服大众接受戒律，定期参加歌唱聚会。这些劳达演唱会数量激增，到世纪末时，意大利的每一个重要城市都至少有一个，佛罗伦萨的演唱会不少于九个。这种实践在佛罗伦萨持续了数世纪之久。为找寻过去世纪中的音乐丰碑，卓越的音乐学家卡尔·普罗斯克1834年前往佛罗伦萨。他在当年9月8日的日记中这样写道：“有幸巧遇一次雅致和美妙的经历。我看到，夜间的佛罗伦萨，各个街角的圣母祭坛都点上灯，一些信徒在祭坛前祈祷、歌唱。我还注意到，各种小教堂和隐修院都有身着白衣的虔诚信徒团体在演唱诗篇和赞美诗，赞颂玛丽亚。”① 虽然这些聚会中所演唱的音乐和诗歌许多世纪以来一直发生变化，但仍一成不变地保持简朴的歌曲风格，只有一个声部，直到15世纪多声部的劳达开始兴盛。

意大利的通俗诗歌与音乐沿着13世纪前期开创的线路继续发展。世俗领域的体裁类型有contrasti，ballate，和strambotti。contrasti是一种诗歌对话，一位男士企图引诱一个年轻姑娘——通常是一个牧羊女或村姑，但只是暂时的谈情说爱。富有韵味的通俗风格与轻松自如的对话发展是这种歌曲的特色，显然与法语的“田园恋曲”有关系。ballate是舞蹈歌曲，而strambotti(译作斯特兰博托)是箴言式的短小民歌。所有这些形态各异的类型都是音乐品种，它们或全部有歌唱，或(如ballate)用音乐叠歌穿插在朗诵中。劳达在灵诗中一直非常兴盛。

115

与此同时，托斯卡纳形成自己的流派。波伦亚大学声望在上升，吸引来自意大利半岛各地的学生。普罗旺斯－西西里流派在这个区域具有显著影响，博学多识与象征的广泛运用是其特色。诗歌不再是每个人心绪与激情的表现，它成了被选择过的少数人的艺术。普罗旺斯的“封闭诗歌”的对等物是意大利的“晦涩风格”。这些诗人精通哲学，无论古代哲学还是基督教哲学，还熟知科学与数学。他们赏玩针对教会正统的反叛观念，以无比的自信表达自己。西西里和托斯卡纳流派的这些诗歌充满学究气，歌曲配置与商籁体形式平衡得体，虽然风格古旧，但对于意大利艺术的最终发展，也许仍比通俗抒情诗歌更为重要。没有专业的技术与匠心，伟大的艺术似乎无法发展和兴盛，而这些艺术家的专业水准确乎令人称羡。当然，他们对爱情的哲学理想化处理，致使他们的诗歌丧失了某些生命活力，无法具有更普遍的感召力。在这种富于象征的神秘主义迷宫中，温暖的抒情无法得到自如伸展。

这两种(学究气的与通俗的)倾向并行不悖，直至出现一个天才，使两者统一为“甜美的新风格”，将真正的情感、新颖的艺术、鲜活的思想与想象熔于一炉——但随后这种艺术从顶峰衰退，

① 《教学音乐年鉴》，1894年，第33页。

成为陈规俗套的牺牲品和苍白的复制。但丁，奋起反对西西里与托斯卡纳的风气，他的甜美新风格和独创的诗歌讲究音调谐和与技艺娴熟，既充满灵感，又发自内心。但丁承认博学的诗人圭多是他的先师，称他为"我的父亲，我所有优点的源泉，爱情韵律的伟大作家"。无疑，这是因为但丁对所有的诗体作法与各种语言的文学可能性都深感兴趣。但是，在这位写作《新生》的诗人看来，除了艺术技艺的完善，更重要的是自由和自足的个体灵魂，对这个灵魂的探索和表现是诗人至高无上的任务。

有些普罗旺斯吟唱诗人到意大利避难，在贵族宫廷中受到款待，另一些人逃到伊贝利亚半岛，也受到友好的庇护。卡斯蒂利亚宫廷中兴起坎蒂加曲，表现出明显的普罗旺斯影响。同样，我们在葡萄牙也发现了吟唱歌手和与游吟艺人。葡萄牙完全处于普罗旺斯诗歌的影响之下，从它的"吟唱艺术"中可以看出。抒情诗歌在葡萄牙肯定极端流行，因为自 13 世纪和 14 世纪至今保留有一千余首诗歌，而这些还仅是通俗诗歌与"青年恋人歌曲"的一小部分。《阿具达歌集》(Cancioneiro de Ajuda)以及梵蒂冈的另外一部集子收有通俗歌曲文献的主要残迹。随后几个世纪，这些通俗歌曲几乎全部被吸收进更加复杂的诗歌形式。 *116*

英格兰的吟唱诗人和游吟艺人

诺曼人征服英格兰(1066 年)，英格兰文明受到强大的法兰西影响。法语成为国语，法兰西文学和艺术支配了英格兰的智力生活。安茹王朝统治英格兰后，更是如此。征服之后的头几年，威廉和他的随从整日埋首于维持统治，清除反叛力量和颁布治理国度的法规。到亨利二世在位期间(1154—1189)，统治已非常稳固。这位英格兰国王通过母系的继承权，同时成为曼恩伯爵与诺曼底公爵。从其父安茹的杰弗里手中，他得到安茹和图赖讷，后来又获得布列塔尼的统治权。通过与阿基坦的埃莱诺的婚姻，他又在管辖版图中增加了普瓦图、吉耶纳和加斯科涅。前面已提到，其中的一些省份在骑士诗歌与音乐的发展中具有重要作用。因而，看到英格兰的土壤上兴起同样的文学运动，便不足为怪了——因为不列颠群岛与大陆各个省份区域的文化交流十分活跃。

大约 12 世纪中叶，贝尔纳·德·旺塔杜尔出现在英格兰。自此以后，普罗旺斯抒情诗中就经常涉及金雀花家族。吟唱诗人与宫廷生活关系紧密，而且直接参与政治。这方面一个典型的例子是博恩的贝特朗——欧特福尔子爵，是当时最卓越的爱情诗人。理查狮心王也是其中的一员，他和忠实的游吟艺人布隆代尔都很受人爱戴，由此产生了许多有关他们的歌曲和传奇。亨利三世在位期间(1216—1272)，法兰西传奇故事的翻译极为普遍。爱德华一世及其儿子统治时期，这种浪漫诗歌的品种又获得了新的原动力。

理查狮心王时代，应国王要求，他的首相——伊利的威廉邀请众多法兰西歌手来英格兰，希望能刺激本土艺术的成长。当时有两种游吟艺人，一种专为宫廷服务，另一种四处游荡，不依附于任何特定的家族。这两类艺人甚至到伊丽莎白时期依然存在。有些音乐家固定住在一个城市，而另有一些人喜好游历，从一个城镇走到另一个城镇。在休——切斯特伯爵(第一)和圣威尔伯格大隐修院的创建人——统治期间，专为巡游的游吟艺人分配一小片自由地。兰德尔——切斯特伯爵(第三)将这些游吟艺人的保护权移交给该城总管罗杰·德·莱西。在斯塔福德郡的塔茨伯里，冈特的约翰——爱德华黑太子的弟弟，一位当时英格兰最有势力的贵族，在 1380 年专为游 *117*

吟艺人建立了一处宅第。在约克郡的贝弗利,游吟艺人早在13世纪末就成立了行会。亨利六世在位期间(1422—1460),这种行会已非常富有,因此有能力出钱建造一个教堂,其上镌刻着"捐助主要来自游吟艺人"的字样。教堂中描画了五位演奏长笛、维奥尔、琉特琴和小鼓的游吟艺人。在爱德华三世(1327—1377,娶埃诺的菲利帕为妻)的宫廷中,编年史家让·弗鲁瓦萨的周围聚集了众多的法兰西的诗人和音乐家,而外国的音乐家频频来访。虽然这一切表明,这里的音乐生活非常活跃,但法兰西的持续影响并没有(如在意大利和伊贝利亚那样)促使不列颠产生具有自己独特风格的艺术。如果想继续追随高卢天才令人惊异的发散力和生成力,我们就必须转向日耳曼。

恋诗歌手

日耳曼的恋诗,虽然从严格意义上说,是指表达骑士对女士崇敬之情的诗歌(Minnedienst),但一般也指12世纪和13世纪中所有的抒情诗歌文献,不论其题材是爱情、宗教还是政治。宫廷爱情的观念——对妇女近乎宗教式的崇拜、极其讲究的繁文缛节以及人为做作的情愫——由普罗旺斯文学进入日耳曼诗歌。但是,日耳曼的恋诗并不是吟唱诗人诗歌亦步亦趋的模仿,它的来源也不仅仅限于法兰西。

日耳曼恋诗似乎具有多方面的来源。其中,显然格里高利因素是最古老的因素。另一个出发点是拉丁语文学与富有节律的韵文。甚至在这种艺术的滥觞时期,我们就知道一些诗人个体如麦洛、屈伦贝格、迪特马尔·冯·艾斯特,他们具有尽管古旧但非常强烈的个性,但与转型时期融为一体。① 迪特马尔熟知流浪艺人的诗歌,因而能够在创作中引入新的材料和新的艺术形式。自11世纪初开始,戈利亚德的色情诗歌就在莱茵兰地区、北德地区、特别是在巴伐利亚流传。这些诗歌很受欢迎,出现了一些日耳曼的仿作,尤其在教士中。这种拉丁语诗歌是早期日耳曼恋诗的重要来源,而早期恋诗歌手的艺术发展完全是教士的功劳。

118

拉丁中古诗歌中所表现的情欲世界思想与最古老的德语恋诗具有直接的关系。自弗里德里希·冯·胡森(豪森)开始,恋诗进入定型期,但由于法兰西的影响此时非常显著,我们还必须再一次提及这种艺术的纯基督教成分。恋诗从基督教的精神世界中吸收了深刻的悲哀和对死与泪的思索。骑士时代之前的这个时期充满禁欲主义的自我否定,强烈的渴望和欲求深藏其中。这是一个梦幻般的世界,徒劳地寻找情感宣泄的出口,直到在宗教性的歌曲 - 诗歌中(如赞颂玛丽亚的歌曲)才找到满意着落。这种诗歌探索兴奋迷狂的巅峰和内心深处的情愫,但由于表现领域过于狭隘晦涩,很快便丧失了活力。由于现实此岸的召唤,禁欲主义的精神被迫俯身触及现世的凡俗世界,因此兴奋迷狂的本质迅速消失。当时,日耳曼艺术还不能在这两个区域中进行肯定的抉择,正处在窘境时,它求助于普罗旺斯吟唱诗人的创造活动。最终,它调和了基督教的精神与情欲 - 世俗的生活情趣,恋诗由此得以产生。在胡森之前的早期阶段,似乎很少有问题发生。那时,上帝仅是骑士精神的指导力量,被简单地处理为一个骑士诗人、一个密友或民众的保护神。

---

① 这些诗人的残存作品(大多是片断),出版于沃格特的《早期恋诗》(莱比锡,1920年)和弗. 封·德·哈根的《恋诗》(莱比锡,1923年)中。

胡森之后，恋诗分为不同的发展脉络：他在林伯格的同伴亨利希·冯·费尔德克和莫龙根使恋诗更为清晰，而赖因马尔将恋诗带至一个新的发展境界，直到瓦尔特·冯·德·福格尔魏德，恋诗到达转折关口。

根里希证明，① 七首已知从法语转译过来的恋诗旋律源于北方吟唱诗人，这一事实说明法兰西艺术影响日耳曼恋诗的程度之深。在现存的恋诗歌手旋律中——特别是瓦尔特·冯·德·福格尔魏德的旋律中，可以看到，普罗旺斯艺术与一种可以追溯到赫里曼和威珀的本土歌曲传统被结合在一起。日耳曼骑士艺术的外在组织与法兰西相类似，但作曲家与游吟艺人之间的关系常常成为必需，因为骑士往往不懂文字与记谱。最伟大的恋诗歌手之一沃尔夫拉姆·冯·埃申巴赫(约1170—约1220)，一直没能掌握文字写作，因而他依靠抄写员才写下《帕奇发尔》(Parzival)。乌尔里希·冯·利希腾斯坦(约1200—1276)的诗歌技艺熟稔，但也是靠一位博学的预备修士记录下来的。至于他们的旋律，记录的过程类似我们现代流行歌曲作曲家的方法：他们将旋律唱(或者用口哨吹)给一位训练有素的音乐家，后者将旋律记成乐谱。另一方面，如果一位骑士想学会一条旋律，他就不断重复演唱，直至牢记为止。虽然大多数恋诗歌手不通文字和记谱，但也有很多恋诗歌手接受过完备的文学与音乐教育。 119

恋诗歌手在许多方面依然是中世纪人，他们无法脱离自己时代的经院哲学倾向。罗曼人的爱情抒情诗歌生气勃勃、文采斐然，感官色彩强烈，趣味考究典雅。相形之下，日耳曼人显得步履沉重，口齿生硬。但另一方面，他们比起吟唱诗人显然较为超然冷漠的态度，对待爱情的理解要深刻得多。此外，他们对于神秘主义的偏好，比法兰西同道聪明的怀疑主义要更富宗教色彩。因此，恋诗总的基调与神秘主义有紧密的亲缘关系，这并不是一种非基督教的态度——如有些学者所说，它更接近新教徒的立场。从这一角度考虑，才能更好地理解他们的艺术。

在霍亨斯陶芬王朝的保护伞下，人们可以就教会、教皇和教士自由地发表见解，开始在罗马教皇与基督教之间做出区分。由于这种态度，这一时期在极端的对比中被撕裂。帝国观念促成的政治激情，迷失在富于幻想的、激情四溢的思想家、历史学家、诗人和艺术家的主动参与中。两个极端——一方是帝国的目标与梦想，另一方是精神文化，彼此争斗，但又相互补充。在这个爱情、歌曲、宗教和政治的世界中，出现了一个抒情天才，他对于日耳曼艺术的重要性可于歌德相比。瓦尔特·冯·德·福格尔魏德(约1170—约1230)的敏感灵魂将民歌、艺术恋诗、诗歌和争辩熔于一炉。他写下这一时代中所有的焦点问题，从一个宫廷巡游到另一个宫廷，用巴伐利亚方言演唱他自己作曲的诗歌。他远离隐修院的学究气、戈利亚德的拉丁诗歌，以及大学的经院哲学。身处自己阶层的文化中，他的一生平静安宁。

瓦尔特生活在中世纪一段理想观念异常丰富的时期中，在霍亨斯陶芬、图林根和奥地利显贵富丽堂皇的宫廷中，他渴求美感的天性得到满足。这位伟大的抒情诗人本属于贵族，但他所据的位置有些暧昧，介于巡游的游吟艺人和骑士诗人－音乐家之间。他的特殊地位源自通俗艺术和贵族艺术的混合，使其艺术独具魅力。尽管仍然深浸在骑士的理想之中，瓦尔特却很少法兰西贵族特有的国际化倾向，而这在沃尔夫拉姆·冯·埃申巴赫与《特里斯坦》作者高特夫里特·冯·斯特拉斯堡身上仍十分明显。在瓦尔特的格言诗(《箴言》)中，可看到恋诗歌手的宗教观念已同教皇的建制体系决裂。如果收集瓦尔特的格言诗、德语讽喻诗、萨克森的法律垂训书(1220—1230)以及从腓特烈二世的宫廷中所蔓延开来的言论与思想，便可看到这一时期反教皇运动所具有的惊 120

① 《音乐学杂志》，第七卷，第65页。

人幅度与力量。在13世纪的德语诗人眼里，教皇成了基督的反面，16世纪的路德继承了这一态度——他斥责教皇的一切言论都可在瓦尔特的箴言诗中找到。历史事件的逻辑发展导致后来出现许茨和巴赫的伟大艺术与文献。这种逻辑的演进，任何人都会留下深刻印象。显然，将德国教堂音乐的兴起归功于路德的直接追随者，此乃大谬。

瓦尔特的作品显露出他锐利的双眼察觉到各个亲王宫廷中的政治纷争与阴谋，朝臣争宠夺利，阳奉阴违。随着瓦尔特年事渐高，骑士世界也逐步衰落。他碰巧亲眼目睹在伟大的教皇英诺森三世治下，教皇的权威不断增强，而德意志帝国不断衰败。诗歌变得越来越做作，题材转向平凡无奇的农夫生活。宫廷影响的衰落的明显标志是，诗歌中出现粗壮的农民因素，风格上类似一幅勃鲁盖尔油画中的农民场景。瓦尔特的最后一批诗歌仍满怀激情地为自己年轻时的理想争斗。在这种衰败的气氛中，这位伟大的诗人虽感到幻灭，但仍睿智地思考过去，由此他找到一种新颖的抒情形式，甚至远远超越自己原先的艺术。在这种雄浑、庄严的新风格中，他作别"世界女性"——他曾为她奉献欢乐，而今方才理解她的真正本质。

Es hat dein Kosen mich betrogen,
Es war so voller Sussigkeit,
Gott geb euch Fraue gute Nacht,
Zur Herberg' will ich nunmehr fahr'n.

（大意：我被迷惑，你的爱怜/ 如此甘美，如此甜蜜/ 晚安女性，上帝赐你/ 此后我将前往旅途客栈。）

中世纪的世俗抒情诗歌在瓦尔特时到达灿烂的巅峰，直至歌德出现，他在德语文学中的崇高地位无人可以动摇。罗曼语抒情诗歌的顶峰是彼特拉克，在他的普世天性中，我们看到基督教的121 激情与古典的英雄气概和完善形式之间达成和谐的统一。他的诗歌较具客观性，与创造时的具体氛围保持距离，表达的是生活本身以及生活所提供的幻想。瓦尔特没有这种普世性的观念，周遭的世界刺激他，唤起他的旋律，其中表达了生活的多样与复杂，包容了所有的主题、所有的诗歌类型。

* * *

"没有音乐的诗歌，就是没有水的磨坊，"吟唱诗人福尔盖·德·马赛如是说。这句名言应该成为所有中世纪抒情诗歌史研究的先导。我们已看到，在古希腊，诗歌与音乐曾怎样同呼吸、共命运，彼此无法分割、无法分离。西方的传统是一条阿里阿德涅(希腊神话中米诺斯国王之女，曾给情人一个线团，助其逃出迷宫。——译注)的手中之线，自古代发源，连绵不断。骑士们身着盔甲，手持长矛，粗糙的双手找到这根线索；他们的耳朵透过战场上刀光剑影的铿锵之声，听辨出几个世纪之前的秘密传音。一定不要忘却，他们都是音乐家，而他们卓越的音乐歌曲合着他们自己的乐器伴奏，不仅是各种复音音乐形式(到1300年时已传遍整个欧洲)的基础，而且促成了文艺复兴诗歌的诞生。

第七章

122

哥特风格

哥特风格的兴起

罗马的语言成为整个民众的语言，时间已经过去几个世纪。其间，从前的罗马殖民地开始形成自己的独立品格，虽然仍然受到拉丁语的限制。拉丁语此时已是他们的新宗教、新教会的语言，而遥想当年，罗马士兵和行政官员所操的拉丁语对于他们曾是何等陌生。军团士兵粗俗的拉丁语和欧洲西南民众本土的俗语之间产生混合，由此形成了各种罗曼诸语言。虽然法语对英语产生了相当影响，但日耳曼种族总的来说，较少受到罗马的支配，因而逐渐演化形成了自己的语言。几个世纪过去，时光推移，人们摆脱了本土遗产与充满古典因素的基督教之间的深刻冲突，他们的心中开始充满新的欢乐和情愫，说话口吻轻松起来。从这时起，开始了这些年轻民族的创造时代，吟唱诗人、恋诗歌手、民族史诗和但丁的语言逐步成型。古老德语诗歌的悲剧情绪开始消失。一代更富朝气的年轻人，对现在满怀希望，对将来踌躇满志，他们渴望一种更加友善的人生观。随着语言的自由，他们的双手变得轻盈活跃。罗马式艺术的宽阔与沉重被化解和分节；它转向哥特风格——石刻雕出的花朵，升至令人目眩的高空，轻盈如絮，似乎重量已全然消失。

哥特时期被称为中世纪的顶峰。但是，如果以虔敬之心研究它的精神，检视它伟大的文化现象，就会看到，这个时代并不是前一时代发展企及的最高峰，也不能认为，在其之后是一个等级较低的时代。无数线索将哥特时代与过去相连，然而它在某种意义上却是一个新阶段；它具有自己独特的气氛，尽管它的精神和艺术活动的成果将继续对后世产生影响。将圣托马斯、圣方济各和但丁作为中世纪的巅峰人物，同时又认为他们是文艺复兴或近代的第一批英雄，这种认识并无多少创见。同样错误的假定是，这一时代中的一些思想家和艺术家，因为在神学、哲学和艺术上所持的不同信条，更应属于其他时期。信徒和怀疑家，教士与异端分子，国王与教皇，骑士与具有政治头脑的公民，诗人、哲学家与艺术家，所有这些人都沉浸在渴望、激情和信念之中，这是青春精神的表露，也是这一时代的精神。

123

11 世纪是西方文明从中生成的孵化期。与罗马式艺术同时得到全面发展的是经院哲学、武

功歌史诗、教仪剧、普罗旺斯诗歌、法兰西北方诗歌、意大利诗歌以及西班牙诗歌。斯堪的纳维亚人创造《埃达》，盎格鲁－撒克逊人创造《贝奥武甫》，日耳曼人创造《尼伯龙族》。与此同时，拜占庭和阿拉伯的文学艺术兴旺发达，对西方的智力演化发展产生了很大影响。最后，这一世纪中，新的复调艺术有了明确的发展方向，标志着兴起一种西方特有的音乐艺术。

12世纪承继前一世纪的所有财富，文学艺术的复兴在这一世纪全面展开。但必须等到下一个世纪，古代思想的复兴才成为时代特征。13世纪的抽象力量之博大，表现为"韵文传奇"中的影射象征、圣杯传说的神秘主义、圣波拿文都拉的伟大神学注解著作，以及圣托马斯·阿奎那的哲学总结。

13世纪中影响智力生活最重要的因素之一，是大学的发展。虽然大学的滥觞可追溯到更早时期，但大学的明确建立是在13世纪开始的。

中古大学不仅是交流、扩散和发展知识学问的合作组织，而且在公众事务中发挥重要的作用，其本身即是一个真正的智力神权王国。虽然神学系科在大学中具有举足轻重的力量，但人文、法律和医学系科体现了处于教会管辖之外的智力发展。神学系科具有无限权力，其次是人文系科，其课程设置以三艺和四艺为基础；再次为法律系科，罗马圣座对大学研究罗马法律的喜好表示不悦；末次是医学系科，发展较迟，虽然法国的蒙彼利埃骄傲地宣称，那里很早就有一个优秀的医学系。科学在我们现代常常独立组成一个系科，当时则被组合在哲学系科中——某些现代大学中，依然沿用这种体系。

124

重新发现亚里士多德，使希腊哲学和纯粹科学获得至高无上的精神领袖地位。半个世纪的犹豫之后，13世纪后半叶终于看到亚里士多德复兴的全面胜利。这是重要的一步，中古的思想由此挣脱徒劳的玄学辩证获得解放，理性眼光中的世界体系转而成为深刻的思辨对象。时代的智力生命沸腾起来，影响面之广我们现已无从测量，因为宗教法庭不断强化的威胁在当时阻止了许多观念和经验之间的交流。建筑、雕塑和画家加入到哲学家、诗人和音乐家的行列中，努力建立无愧于时代的丰碑。今天，最著名、最为人称道的丰碑当推哥特式建筑，但哲学家的总集、《神曲》、伟大的复调经文歌都是各自领域的巍峨大厦。如果将这些丰碑排除在外，哥特时期的图画肯定残缺不全。音乐不仅在教堂、家庭和大学回响，而且，哪里有文学艺术的实践和鉴赏活动，哪里就有音乐。同样的气氛既孕育了哥特建筑，也创造了复调音乐。西方音乐直至12世纪末所创造的一切——普罗旺斯吟唱诗人的精微艺术、教会刚毅的赞美诗、复调音乐的初期试验——都需要进一步的梳理和总结。这有待哥特时期来完成，其中音乐进入了一个重要的发展阶段。

格里高利和普罗旺斯艺术对各个不同民族呈辐射状的影响现在告一段落。接踵而至的是，各个民族轮流坐庄——其主导力量通常是一个地理上的（如果不说是民族上的）整体单位，在随后的岁月更迭中依次成为领袖先导。从12世纪末到15世纪初，音乐领域的艺术领袖是以法兰西、皮卡第、香槟为核心的这一区域，它对西方世界其余地区的音乐产生重大影响。多声部音乐就"起源"自这一区域，在音乐作为一门艺术的发展中，这是至关紧要的一步，它决定了西方音乐未来的走向。复调此后与音乐艺术成为同义语。

从9世纪到14世纪多声音乐的发展，构成整个西方音乐史长卷中独特的一章。异质的、常常是相互敌对的因素与力量不得不相互和解，最终的目的是为了服务于普遍一致的宗教崇拜。这是一种全新的艺术，总体的指向是未来的发展，然而它的科学和意识形态背景却依赖于古代源泉；这种艺术的表现手段新颖大胆，但在作出理论规定时却仍然沿用过去的原则和教义。文学艺术历史的现代研究已经承认，智力生活具有突出的重要性，对中古艺术产生巨大影响；人们用这

125

些研究的成果勾画出了这一时期文学艺术新的教义和观念。但是,在音乐领域中,这种诠释才刚刚开始。对中古音乐的重建和理解的确困难重重,甚至相关领域中的学者和研究家,也不了解其间所遇到的问题有多么艰巨和深广。

复调的起源

欧洲多声音乐的起源问题,依然处于推测和假设的迷雾之中。[①] 许多人类学家和比较音乐学专家的出版著述[②] 都指出,合奏与合唱——无论是平行歌唱的形式,还是由诸如风笛这样的乐器所提供的固定低音伴奏形式,在未开化的土著人中流传都相当广泛。因此,现代音乐学家将问题反过来进行考察。现在所要探索的是,为什么这些看似自古已有的实践没能以连续性的阶段发展流传下来。显而易见,第一种已知的多声音乐形式——赫克包尔德所谓的奥尔加农,在10世纪已广为人所知并且得到广泛运用——并不代表复调的起源;相反,奥尔加农应被看作是一种完成的、发达的音乐形式。有意义的是,最重要的中古音乐理论家之一沃尔特·奥丁顿,称二声部的奥尔加农"源自古代",而基拉尔度斯·卡姆布伦西斯说到复调歌曲和器乐音乐时,也暗示这些音乐源自悠远的古代。两位著述家都是不列颠人,远离格里高利-基督教长期和直接的影响。我们所知的多声音乐最古老的发达形式正源自不列颠。

年轻的基督教教会的音乐基础是单音音乐——只有一个音乐线条。由此导致的音乐概念只知道单音的继续。承认同时发响的乐音具有存在价值、美感和表现性能,在音乐中同时引入垂直的和水平的维度,这就创造了一种与此前的历史有本质不同的音乐观。由此而来的问题是,复调音乐是导源于此前的单音音乐阶段,还是应该将单音和复调这两个变体看作是交叠并存的现象。如果不以现代的音乐结构原则来观察和判断这一时期的音乐,就会看到,基于生物进化论的历史编纂学所津津乐道的进化观,与确凿的文献事实是相抵触的。 126

我们现在的音乐感觉与装备并不能帮助我们解释中世纪的音乐,尽管这些装备在应用于16世纪之后的音乐时,似乎取得了良好的效果。这一事实说明,现今我们所理解的音乐观——旋律、节奏、和声各个要素之间应形成固有的、自然的、平衡的结合——在中世纪是不存在的。经过仔细考察后得出的结论是,这里是一种与我们的概念刚好截然相反的现象,即各个要素并不是平衡结合,而是其中总有某一要素占主导地位,张扬自己独立的生命。中世纪结束之前,尚无法观察到各个要素之间的相互渗透。

我们已经看到,除了在素歌的发源地,素歌对于其他土地上的人民而言总是格格不入。在阿尔卑斯山以北,尽管经过长时间的实践,但素歌依然是一个外来物,一种强加给民众的因素,一种出自吸收教会礼拜仪式的真诚渴望的产物。这种带有普遍性的对立并非出自神学和哲学上的理由;它是北方人民的一种本能音乐反应——对抗一种从东方引入的、自身所不熟悉的语言。(阿尔卑斯山)山北人和西北人天生具有怀疑倾向,尚未开化,他们的音乐才能还没有来得及发展,但

① 谈论一个声部以上的音乐,使用的术语很易混淆。两个或更多的乐音同时发声,并不一定意味着各个声部的复调独立性——这种复调作品品指的是各个声部同时发声,而且各自旋律具有独立个性。为区别起见,我们用"多声音乐"或"复调"代表前者,用"对位复调"代表后者。

② 见马里乌斯·施奈德:《多声音乐的历史》,第一卷《自然民族》,柏林,1934年。

具有原创性和独立性。他们的伟大任务是,基于自身的音乐趣味,吸收新的礼仪用语,创立一种能够更好地满足自身需要的音乐语言。如果允许这些人民的文化沿着自然的路线发展,通过他们如何处理格里高利艺术,我们所能观察到的本土特征将会更加清晰地表现出来——如文学里的情形,其中对抗外来的影响和限制较为成功。但是,教会在音乐上强加的限制过分严厉,因为这其中牵涉的是整个礼拜和仪式的内在本质。教会接受音乐,将其作为特别的奉献艺术,而任何教会以外的音乐都遭到禁令。如果在意大利——在此,格里高利艺术最为接近当地人的本土精神——教会尚无法在自己的音乐中完全避免世俗因素的侵入,那么在北方国家——在此,教会礼仪,特别是音乐的整个组织形式,对他们都格格不入——教会就遇到了更为严重的抵抗。

因此,中世纪绝大部分时间中都充斥着这种隐伏的音乐趣味之间的冲突。它不断塑造和重塑着已有的音乐材料,在漫长的过程中,旋律作为最重要的音乐元素的概念逐渐发生改变,转向对节奏的组织化处理,最后终于产生了复调:一种独有的现象,一件西方文明独一无二的珍宝。复调的胚芽之所以出现在西方,只是因为音乐遗产的对抗冲突无法找到艺术上的表现渠道。因而我们的结论是,复调的发展归功于北方和西北文化中通俗音乐中所显示的心理和民族驱动力。最终,中古的音乐科学和哲学调和了这种本土的音乐文化与古典的音乐教义之间、以及与格里高利艺术实践之间的矛盾,因为教会要求保持自己的礼仪音乐本质和特征,在这种情势下,对立冲突必须结束。

127

现代的学者遇到复调时,冲突的和解已经部分达成。除了一些偶然的证据,有关复调的起源,是否能够拿出更多的凭证,还很令人怀疑。文献均已丢失,因为音乐没有被记录下来。本土音乐无法在教堂音乐的强大影响之下保持自身原有的风格。演唱格里高利歌曲的民众——我们不要忘记,早期的弥撒都是由会众演唱的——情不自禁会以自己的旋律来改造他们在教堂中所演唱的歌曲。这可以解释,为何许多毫无共同之处的民族,他们的民歌却都具有格里高利特征。芬兰、加拿大、匈牙利和苏格兰民歌常常显露出一些具有特点的旋法,使他们彼此相像。如果没有各种不同语言的自然韵律、语调和重音所造成的节奏特征,我们几乎无法将这些歌曲区别开来。

教会要求保持它自己的歌曲,格里高利旋律必须完好无损。任何其他音乐,如果不止一个声部,其存在的前提是,必须是对已有的神圣旋律的增加。具有复调原创力的本土人民逐渐默认并适应了强加给他们的音乐艺术。然而,游吟艺人的即兴器乐音乐逃避了教会的严格监管。因此戎格勒、游吟艺人和各类艺人保存了更多的各自民间音乐的原始特征。最古老的通俗器乐音乐文献证明,这些简单的音乐家中流行的是大小调的调性概念——在当时的艺术音乐中,使用大小调是例外。中古的音乐科学对这些调性嗤之以鼻,引录古代的教义来反对这些实践。许多世纪以后,博学的学者和理论家才向音乐家的自然本能低头。在16世纪,他们对这些已广为流传的实践进行梳理——而这些实践历史悠久,其实与他们的文明一样古老。

128

早期复调的形式和手段

威尔士和英格兰发达的音乐生活促使很多著述家宣称,这里是演化复调音乐最早的地区。在这方面,他们特别依赖于基拉尔度斯·卡姆布伦西斯(1147—1220)的著述,尤其是他的《威尔士

描述》。[1] 在这本著作中，作者讨论了威尔士音乐，他告诉我们说，这里的居民不仅像其他地方的人一样演唱齐唱，而且还用不同的声部进行演唱，因此在威尔士，只要有歌手演唱，就会听到许多不同的声部。这种说法可以指卡农轮唱——一种古代的通俗音乐形式，若干歌手以给定的时间间隔一起演唱同样的旋律。著名的"夏天卡农"就写在基拉尔度斯的论著之后不到半个世纪，这个史实为这一理论提供了充分的证据。在亨伯之外，沿着约克郡海岸一带，也存在同样的实践，只是仅有两个声部。根据基拉尔度斯的说法，这并不是艺术的体现，而是习惯使然。这种实践似乎如此自然而然、为人熟知，以至于甚至孩子们唱歌时也用同样的方式。听到一个声部演唱单一线条的旋律，反而很不寻常。基拉尔度斯提出，这种实践源自丹麦人，由于在冰岛发现了非常古老的通俗复调手段，这个假定似乎有可信性。具有重要意义的是，冰岛语中 twiesongvar 一词的名称与性质（冯·霍恩博斯特尔在《德意志冰岛研究》第二卷中曾对其进行描述）与 gymel——意为双歌——完全相同。复调在英格兰的存在甚至有更早的著述家作证。盎格鲁-撒克逊大主教奥尔德海姆在 7 世纪末，约翰·斯考图斯·埃里金纳在 9 世纪，都间接提到过"和声"，意指不同乐音同时发响的声音。最后，多声音乐的第一个真正的乐谱记录也出自英格兰。

多声音乐最古老的文献是收录在一篇名为《音乐手册》的论文中的谱例。这些音乐写于 9 世纪后半期，被称为奥尔加农（organum，意为严肃歌曲或音乐作品）或者 diaphonia cantilena（双歌）。奥尔加农的组成是，在一条给定的礼仪旋律之下，另有一条以四度音程与原有旋律构成一音对一音关系的旋律。另外有一种也颇具说服力的解释是，将奥尔加农的名称与管风琴（organ）相联系，认为附加的第二声部不是用于歌唱，而是交给管风琴演奏。

最古老的和最有意思的奥尔加农手抄稿——《温切斯特附加段集》，也出自英格兰，年代是 11 世纪上半叶。[2] 除了许多继叙咏、附加段和弥撒歌曲，它还包括一百五十余首二声部奥尔加农。由于这些多声音乐的早期例子大多数是通常由一人演唱的礼仪歌曲，可以肯定多声音乐与附加段——一种个体的独唱艺术类别——具有紧密的联系。由此，线索重又迂回到普罗旺斯区域，特别是利摩日的圣马第亚大隐修院。虽然早期的英格兰奥尔加农无疑导源于利摩日，但英格兰复调后来的样本却依赖于巴黎圣母院乐派的实践。这些史实否决了所谓的不列颠人"发明"复调的说法——有些作者出于情绪化的原因提出这种论调。不列颠诸岛与大陆之间的文化交流非常活跃，诺曼人的封建领主在海峡两岸具有封地，而英格兰的学生是巴黎的常客。许多英格兰人在法兰西获得重要职位，其中有好几位教授和高级教会要人，他们是法兰西的智力史中不可或缺的篇章。当英格兰已经拥有相对发达和普遍运用的复调教堂音乐实践时（伍尔德里奇与亨特欣已说明，在中世纪晚期这种艺术具有怎样的多面性与丰富性[3]），大陆的试验仍非常缓慢和模糊。但是，英格兰的中世纪复调一直受到法兰西艺术的强烈影响，直到 15 世纪以前，尚未反过来对大陆艺术产生显著影响。奥尔加农艺术的主要据点是法兰西中部。英格兰音乐家非常适应新兴的复调艺术，这一事实只是进一步证明了上述理论的正确——即复调的成长是格里高利艺术与本土音乐之间对抗冲突的结果，因为不列颠诸岛比起大陆上相互毗连的国度较少受制于格里高利的影响。

由于缺乏北欧民族早期历史的音乐文献，我们对欧洲北方音乐文化的最早例证——常常是

129

① 基拉尔度斯·卡姆布伦西斯：《威尔士描述》，载《不列颠中世纪作家志》，第一卷，第 36 页。
② 该手抄稿现存剑桥基督圣体学院图书馆。参见《亨利·布拉德肖协会出版物》，第八卷。
③ 参见《牛津音乐史》第一卷，1901 年（伍尔德里奇）；《音乐时代》，伦敦，1932 年 6 月号与 1933 年 8 月号（亨特欣）。

显得有些荒谬可笑的平行奥尔加农——所具有的知识，就必然带有推测和回顾的性质。赫克包尔德并未用理论思辨"创造"奥尔加农；他其实只是系统地整理了一种已有悠远历史的古老实践。其他艺术中也存在类似的平行过程。在美术领域，北欧人的运动偏好与古典的空间渴求形成对抗。这种对抗在法兰西这块两种文化迎面碰撞的土地上最为活跃。北欧与古典的伟大和解导致了哥特风格——一种强烈受到北方观念支配性影响的风格——的产生，与此同时，音乐中也兴起相类似的风格。我们不妨称之为早期哥特风格，因为它反映出与此时其他人类独创产品相同的精神与特征。然而，通俗复调在发展成为一种艺术形式之前，仍与礼仪音乐相联系。这种联系发生在附加段中。

习惯上的"奥尔加农"定义很简单：原有的或给定的旋律——cantus firmus（定旋律），通常是一段素歌曲调——由另一支旋律伴随，后者以四度（或在圭多之后，也可用五度）音程与前者构成平行进行。然而，这个定义并不令人满意，没能指出这种现象的重要性。给一个先在的旋律增加第二条旋律，前者的自由旋律流动就受到限制；单个的乐音，在原来东方风格的旋律中并不重要，仅是朗诵调中一个微不足道的成分，而现在获得了某种不可忽视的身份。个别的乐音从构成旋律的乐音连续中分离出来，彼此相对孤立，于是获得一种垂直方向的力量，成为两音同时发响所构成的音响复合体中的一员。这种音响复合体占据前景，将音乐的旋律方面推至后景。定旋律渊源于它纯粹的旋律本性（在整个中世纪里，这都是一个普遍有效的事实），其特征正如其名称所示：一种固定不变的歌曲。作为定旋律之用的格里高利旋律，在卡洛林时代被认为是纯粹精神性的、超验式的艺术表现，而到近代成为欧洲西北部的天才建造新的音乐世界的基础。这个全新的世界是它自身文明的典型表现，正如单维的旋律概念对于东方文明也是典型的表征。

然而，旋律线性因素绝不能排除在不断发展的复调实践之外。它的历史已有几世纪之久，西方的心智与之对抗，将其改造为己所用，这时则开始在崭新的音乐艺术框架中探索旋律进一步发展的可能性。这里可观察到音乐思维另一个值得关注的变形过程。尽管奥尔加农的增加声部基于性格不可改变的定旋律，但却逐渐呈现出越来越明显的独立旋律特点。至此，复调的发展进入新的阶段，对今后产生深远影响。原来单个乐音整齐划一的进行，需要所谓的"奥尔加农声部"与之对应，形成一音对一音的运动；而后这种运动方式让位于两个声部彼此间更具差异性的运动关系。另外极具重要性的一步是，将定旋律从上方声部移至下方声部。定旋律变得愈来愈长，而上声部开始在其缓慢的线条之上编织自己的旋律。11 世纪晚期的奥尔加农中，活跃的上声部与运动缓慢的定旋律之间的对比进行已具有极大的逻辑性。约翰·科顿在大约 1100 年左右申明了如下规则："如果主要声部上行，伴随声部应下行，反之亦然。"① 这句话暗示反向进行的强制规定，在历史中第一次说明了音乐结构最重要的原则，即独立的声部导向（或称声部写作）。充分发展的二声部奥尔加农自此以"迪斯康特"（discantus 或 dechant）闻名，关于其写作规则可见一篇名为《迪斯康特的一般方法》的论文，写于 12 世纪中叶，重印于库塞马克选集的第一卷。其作者说明独立声部（这一声部本身也称"迪斯康特）的创作规则，并进一步写道："牢记这些规则，将其付诸实践，你就会掌握'迪斯康特'的所有艺术。"

当然，这意味着复调仍然是一种即兴的艺术，但已是一种遵循逻辑规则的即兴艺术。在这些二声部的作品中，可以看到两个旋律线条以最密切的组合方式统一在一起。开始是平行运动，随后相互交错，再后又以斜向方式继续各自的运动。同样的描述其实也适用于当时的线型装饰物，

① 参见格贝尔特：《宗教作家志》，第二卷，第 230 页。

例如编织品。但奇怪的是,虽然很多人承认和欣赏哥特风格装饰品中线条交织所创造的丰富图案与幻想游戏,但在对应的音乐现象面前却指称这仅是一种“粗糙的”音乐创造尝试。由音调空间所规范的音乐线条的演化,它们的交叉,它们在收束时达到的最后的安宁静态,造成和制约所有这一切背后的创造原动力,其实也激发着视觉装饰品的创造家。它们所代表的是这一时期唯一可能的音乐趣味。指责哥特式复调缺乏甘美的音响和透明清晰的声部处理是非常无当的,因为这些标准在这一时期的美学观中还根本不存在。利摩日圣马第亚的大隐修院是奥尔加农最重要的中心,如果我们还记得这里是当时整体文化的重要中心之一,这一现象便自然可以理解。复调艺术这一阶段的成果不仅传向英格兰,还传到了西班牙,著名的《卡利克斯提努斯卷宗》中的二十首奥尔加农即为明证。这部卷宗是专为当时基督教西方最有声望的朝圣地之一——圣地亚哥(现西班牙加利西亚地区拉克鲁尼亚省城市。——译注)——所作。

古艺术

12世纪后半叶,所有的艺术门类都发生了明显的风格变化。韵文小说(也称 roman, 韵文传奇)——它具有押短韵的平行对偶句,叙述进行不间断——替代了分段诗歌,创造了一种新的形式。这种新的诗歌像当时的哥特艺术一样,主要源自法兰西和受法兰西支配的不列颠领土。这种文学的驱动力是一种强大的叙述娱悦和快感,它不断向前运行,动作一个接一个,速度极快。故事的叙述越来越流畅、生动,动作似乎遵循着一种线型的演化路线——线索进展时而处于平行状态,时而形成分离,时而在一些貌似偶然的当口又相互交错。叙述的事件迅速更替,就像胶卷中的一幅幅照片。罗马式风格转向哥特风格的艺术潮流,沉重、巨大的形式一变为各种力量之间 132 生气勃勃的相互作用,这种富有特点的风格转型在这时的文学以及其他艺术中均清晰可辨。至哥特晚期,这种游戏式的炫技甚至带有几分侵略性。概念的不同也明显体现在呈述的风格上。古代史诗的叙事过程绝大部分被处理成个别的英雄“场景”,与之不同,哥特传奇则从一个事件转到另一个事件;古典诗歌中恢宏浩大的象征-诗意“场面”消失了,吸引我们的是写实性的、以线型方式连续进展的事件描述;地点的统一被摒弃,我们面对的是因连续展开的动作而不断变化的地点。哥特风格的典型特征是,不停地打断线型的叙述,用直入本题的方式重新开始一个已经完成的动作。所有这一切都表现出对细部的极大兴趣,哪怕是最微小的细枝末节。随处可见的都是充满生气的运动。哥特建筑的指导原则是,在建筑的运动性中达到最大限度的丰富性;空间中的静态形象居于其次。同样的原则在哥特风格的音乐中也很明显,它表现为各个独立声部的节奏运动。

12世纪后半期,奥尔加农的创造陷于停滞。《音乐思辨》的作者——雅各布斯·德·列日,在这部作于13世纪末的重要论著中说“现代人仅仅使用经文歌(motet)和俗曲”。经文歌的出现与大教堂建筑脱离隐修院的基础是同时发生的。音乐的新发展紧随这个运动之后,自此复调的发展便与隐修院之外的教堂发生联系。

各个声部间的复调越来越独立,这体现在奥尔加农中的“克劳苏拉”段落常常被扩展。在克劳苏拉中,上方声部常常配以全新的歌词。这里复兴了附加段的古老原则;虽然低声部继续演唱礼仪歌词(即 mot),保持音乐上的定旋律,对位的声部却申明自己是一种意译改编。很快,附加

段式的伴唱声部变得气势不凡，从而迫使格里高利的定旋律进行变化。“经文歌”的渊源和定义都有些问题。它当时的名称，motetus，一开始指的是上方的对位声部，与下声部相对，在其之上演化伸展，而下声部则坚守（tenor 一词源自拉丁文 teneo，意为保持）原有的礼仪歌词 mot。第三个声部被称为 triplum，现代英文 treble（意为三倍的，或最高声部）即由此衍生。后来，motetus 一词被用于指称整个作品。经文歌像此前曾在音乐艺术发展中具有强大影响力的继叙咏一样，原本也是礼仪音乐，但很快就找到了进入世俗艺术的路线。在世俗艺术中，它与吟唱诗人的艺术相结合，133 在自己的复调结构中插入世俗的旋律。其结果是产生了一种无比活跃、极富表现力的世俗复调艺术。

以巴黎的“美丽童贞玛丽亚”（后称圣母）大教堂为中心，法兰西北部构成了早期的哥特教会乐派。他们的作品第一次梳理了对位复调的艺术。这个乐派的兴盛与此时众多新的大教堂的建造形成同步。一位佚名的英格兰人曾在 13 世纪末到法兰西学习，现代编订者将他称为无名氏第四——他在一部极有价值的论著中描述了复调艺术的本质和实践。[①] 正是因为这位学者的著述，我们才知道圣母院乐派的领袖人物是谁。据这位英格兰编年史家的说法，大师莱奥尼努斯（莱奥南）是第一位领袖。这位老乐人生活在 12 世纪，曾创作一整套奥尔加农作品，名为《奥尔加农大全》。无名氏第四称这位圣母院大教堂的作曲家和唱诗班指导为“最伟大的奥尔加农作家”——这一术语常被人误解为“伟大的管风琴家”。乐派的下一位领袖是大师佩罗蒂努斯·马各努斯（佩罗坦），活跃于 13 世纪头几十年中。如他的别号所示（马各努斯 Magnus 在拉丁文中意为“大”），他是音乐史中的伟大人物，哥特音乐“大教堂”的建造者。在他手中，总的倾向是离开早期奥尔加农的即兴复调，转向一种在节奏上更有组织的复调艺术。在这个意义上，这位被称为“最伟大的迪斯康特作家”的新大师，对“最伟大的奥尔加农作家”的作品进行了改良。佩罗坦超越二部奥尔加农的写作阶段，在其创作中增加第三个乃至第四个声部。他的艺术在里程碑式的四部奥尔加农中达至巅峰，显示了只有大师杰作中才具有的完美音乐技巧和逻辑构造。

术语“奥尔加农”在一段时间中，曾用于指称所有的复调音乐。但到佩罗坦的时代，仅限于指谓礼仪作品，而孔杜克图斯（conductus）和经文歌则获得独立的地位，具有自身的风格特征。孔杜克图斯是一种歌词和基本旋律都不必是事先存在的、常由作曲家创作的作品。所有的声部使用同样的歌词，像在奥尔加农中一样，歌词的音节同时发音。这一特征使其与经文歌有别，后者在不同的声部中使用不同的歌词——这种手法其实基本上是用两组或更多的歌词与音乐，对原有歌词与音乐的给定主题进行加工渲染。经文歌的兴起使孔杜克图斯黯然失色，因为将几种不同歌词重叠在一起，这比孔杜克图斯和所有的礼仪奥尔加农更进一步引入了音乐表现处理中新的134 可能性。由于不同的歌词，旋律由此变得更为独立。很快，经文歌从礼仪的狭窄功能中延伸，扩展至一般的音乐活动中。

经文歌沿着三个方向进一步发展。第一、二声部和三声部的拉丁语经文歌老形式得以继续。但是，13 世纪教堂音乐中一个具有重要意义的现象——逐渐脱离格里高利艺术的精神——也在复调艺术中显露出来。素歌越来越变成是过去的象征，虽备受尊重，但活力已逝。经文歌开始吸收世俗的因素，我们看到，在早先完全属拉丁语的一种形式中出现法语。这第二种类型，所谓的法语经文歌，就音乐形式而言，与拉丁语经文歌没有多大区别。它最终的形式是二声部，上声部是简单的音节式旋律，礼仪性的定旋律低声部作为陪衬——但这里的定旋律已完全失去作为礼

① 出版于库塞马克《作家志》的第一卷。

仪旋律的重要意义,而且也不再用人声演唱,而是交给乐器演奏,只是从伴随它的原有礼仪歌词片断中仍能清楚看出它的渊源。早期经文歌的第三个变种是在定旋律低声部之上增加两个对位声部,由此将整体结构扩大至三个声部。渊源于某一礼仪作品的定旋律低声部,现在被用作整个结构的基础,另外两个声部或多或少相互有关。这种三声部的经文歌类型很快变成了艺术音乐最重要的体裁品种。

如前所述,法语经文歌的音乐可被看作是对拉丁语经文歌的模仿,尽管两者的歌词迥然有别。拉丁语经文歌的绝大多数歌词来自赞美诗般的或沉思性的灵诗,而法语的歌词纯然是世俗性质,通常为舞蹈歌曲和爱情歌曲之类。叠歌的运用显示,经文歌与世俗独唱抒情曲之间具有紧密的联系。法语经文歌对拉丁语经文歌的模仿可体现为几个方面。有时仅仅模仿拉丁语经文歌的风格;也可以在一首拉丁语经文歌的定旋律低声部之上,引入法语歌词的旋律;最后,一首拉丁语经文歌可以被全部翻译为法语,音乐保持原样。由于这种移植过程,拉丁语经文歌也得到了极大的丰富和发展,因为法语经文歌也常常被翻译成拉丁语。

独立的声部写作不断成长,迅速发展,这就要求新的记谱体系的出现,因为用于助忆的旧式纽姆系统已不能传达这种音乐的复杂精细。有了准确的音高指示之后,紧接着出现了能够度量乐音时值的体系;所谓 musica mensurata,即有量音乐,应运而生。从已有的材料中选用简单易辨的记号,短音符与长音符的关系比例得以建立。另外还出现一种方便节奏组织和连续进行的新体系,其前身可能是法语诗歌中具有数学般的精确性的韵文节奏,后被移入音乐。素歌原来典型的旋律运动,现在用理性以所谓的节奏模式(共有六种)重新组织,这些模式提供了短值与长值间各种不同的组合可能。[①] 由于仅仅限于使用三拍子节奏,节奏模式的盛行更为普遍。经院精神努力压制伴随二拍子节奏(当时人们相信)而来的感官因素,于是强调象征神圣三位一体的节奏三分法,因此三拍节奏被称为 tempus perfectum(完全节拍)。12 世纪末,有量音乐的组织已相当完善,随着哥特风格凯旋般的扩散,这种音乐从法兰西传向其他国度。

135

新的节奏手段运用到彼此独立的各条旋律中,造成的效果极其丰富多样。每个声部的节奏模式均可不同,结果是独立的节奏组织形式相互作用,所达到的节奏-动力紧张度在音乐中前无先例,后无来者。节奏的运动在佩罗坦之后尤其强劲有力,甚至至此为止保持格里高利定旋律的“静止的”和缓慢的低声部也无法抗拒这股带有普遍性的潮流。然而,有特点的是,真正哥特传统中的低声部依然保持它不属凡世的精神本质,在其他声部白热化的奇声幻想中依然故我。有些经文歌,如存于法国蒙特彼利埃大学医学系图书馆的著名手抄稿中的一些例子(现代译谱有小节划分),高声部一小节里有四个音节,次低声部中一小节有三个音节,最低的定旋律声部一小节有两个音节。更为复杂的是,三个声部的歌词完全不同,诗句的长度不一,诗节的结构相异。由此得到一种前所未闻的高度复杂效果,几个声部中节奏划分的节骨点始终是错开的。绝不能认为这些音乐形式原始,技巧粗糙——它们的复调结构是高度理性化的。

在不同的声部中使用彼此独立的歌词,不仅增加节奏紧张度,有时还创造了奇异的戏剧情境,不同的声部表达不同的情愫和不同的原则。弗里德里希·路德维希[②] 提到,有这样的例子,一个声部说的是忠于职守的神父——“虔诚的神父,他的作品就像苍穹的星斗”,采用安静的第一

① 注意不要混淆节奏模式与希腊和中古的自然音调式系统。中世纪早期,术语 modus 只有纯粹的节奏意义。由于忽略这一事实,许多著述家在讨论中世纪音乐理论时常常限于混淆。参见格罗夫《音乐与音乐家辞典》第三版中“节奏模式”一条。

② 见圭多·阿德勒:《音乐史手册》,柏林,1930 年,第一卷,第 234 页。

节奏模式；与之相对，上面"第三声部"用生动的第六模式节奏激烈地予以反驳："虚伪的、邪恶的、酗酒的和充满色欲的神父，教会中的讨厌鬼"；而整个经文歌的低声部支持是定旋律"而且他将满心欢欣"。一首为基督临别赠言（约翰福音第十四章、十六章和十八章）所唱的阿利路亚，在耶稣升天节和圣灵降临节之间的星期天演唱，"我不会遗弃你们像孤儿"，暗示圣灵降临时的奇迹发生。用艺术象征理念，将这些象征化的理念组合成一个综合的象征，这表明中世纪的理想主义观念。它反映在音乐中，也反映在其他艺术中。后来的时期预告一个新的艺术时代即将来临，在此期间，多重歌词的使用导致不同歌词间更加趋于独立，而最高声部的歌词逐渐获得了支配地位。

罗马式艺术与哥特风格

不久以前，甚至博学的音乐家说起哥特时期的经文歌，也仍然使用 19 世纪早期的艺术史家谈论罗马式雕塑和早期佛兰德斯的"原始"绘画所使用的术语。最近的历史学家，在哥特音乐——一种宗教和世俗因素混杂其中而没能最终达成和解的音乐——中看到的除了混乱，别无其他。然而，对于现代人而言看似不可理喻、野蛮荒诞的经文歌，其实比任何其他艺术现象都更好地说明了这一时代的气质与意识。经文歌比哲学家的总集更为优越，因为它同时表现原有的歌词文本和对其的评注。19 世纪人对待哥特音乐的错误（如同他们对待早期佛兰德斯绘画），在于他们企图用 19 世纪的审美原则去观察一种遵循完全不同的意识观念的艺术。19 世纪人倾听音乐时，采取的角度如同在观察绘画中的并置和交叠场景——将它们看作是一个个空间单位。但是，哥特风格所遵循的是完全不同的空间概念、迥然相异的表现手段和一种喜好运动而非静止的趣味。

罗马式艺术创造了同质的拱形结构；哥特的拱形是一种合并结构，一种不稳定的体系，依靠力量间的相互挤压获得平衡。哥特式建构体系的这个逻辑恒久不变，甚至在结构的各个组成成员间不存在明显的有机联系时依然有效。罗伯特·德·拉斯泰尔描述鲁昂圣旺教堂中的唱诗班高坛的结构——倚靠在墙面顶端的扶壁支撑着拱顶，这些扶壁既是拱顶的拱座，又是教堂两侧壁龛的隔墙。由于力量的相互作用——同时存在吸引力与反作用力，教堂的中殿才不致坍塌。[①] 这种大胆的建构在罗马式艺术时期是不可想象的，那时所运用的是宁静、稳固的团块材料。哥特建筑在本质上是动态的，与静态的团块状罗马式建筑相反。它表现生气勃勃的力量间的相互作用，活跃的过程充盈在整个建筑的每一角落。由于建筑的所有组合成分都参与这个运动过程，教堂的高墙失去了在罗马式艺术时期的那种安宁、同质的体积感，它们也加入到时代的潮流中，克服重量，向上攀升，最终似乎到达天际。

沉重、同质的奥尔加农转变为哥特经文歌中节奏和旋律结构的活跃编织，这与美术和文学中的所有方面的风格变迁何其类似。它要求听者在聆听音乐时转换新的角度，具备新的概念，因为哥特经文歌在听者和歌手之间并没有建立内在的亲密关系。听者的注意力此时不是集中于一组歌手，他必须同时跟随表达三种不同心境的三个独立声部：低声部是严肃的定旋律，另外两个声部时而生动、迅捷，时而缓慢、悲切。听者（现代的音乐家同样如此）必须做出自己的抉择，挑选某

① 罗伯特·德·拉斯泰尔：《哥特时期法兰西的宗教建筑》，巴黎，1926 年，第一卷，第 361 页。

一声部，跟随它的进展，随后成为复调编织中的一分子。因此，如果他能跟随不同声部的个别旋律，就会得到丰硕回报——感受别出心裁的美妙音乐创意。在后来不同的时代中，这种音乐创意将被传统和声的实践全然淹没。

中古的音乐教义与理论

不出所料，教堂音乐接受复调，必然对复调原则和实践进行理论探讨。有些历史学家曾以为这些探讨仅是些含混不清的模糊思辨，但事实证明远非如此。有关这方面讨论的第一批论著说明，(复调)这种已经成型的音乐实践得到了承认。这些理论家们终生以波伊提乌的教义为圭臬，试图在复调和古希腊的音乐科学之间找到公分母。考虑到古人对复调浑然无知，这种企图当然没有任何基础，但它与卡洛林复兴的精神非常吻合，因为这时一切都以回复到古典为正途。11世纪和12世纪中音乐"大师"的任务是，巩固和阐明音乐科学的各种教义与法则；而13世纪——一个"青春时代"，主要的目标是梳理与制订有量音乐的法则。然而，他们并未忽略音乐科学的哲学方面，而是继续针对音乐本质和音乐在人文和科学中的地位进行热烈辩论。虽然大多数中古音乐论著在讨论的主题上由于具有共同的源头(波伊提乌、卡西奥多鲁斯以及塞维利亚的伊西多尔)而十分相像，但从13世纪开始，材料骤然增多，其重要性只是到了最近才被承认。[①] 新的影响出自阿拉伯文献——自托莱多的雷蒙德大主教于12世纪建立翻译学校以后，阿拉伯文献在欧洲开始广为人知并受到关注。

阿拉伯音乐科学的首要人物是哲学家阿尔－法拉比(卒于950年)，他写有一部百科全书，大多基于亚里士多德的著作。阿尔－法拉比是最早调和亚里士多德与伊斯兰传统的哲学方法的思想家之一。他的翻译者和宣传家多梅尼库斯·贡蒂萨里努斯(约1150年)四处传播他的思想。阿尔－法拉比将音乐分成"思辨音乐"与"实际音乐"。这个分类可回溯到古典时代，但在中世纪的拉丁语文献中是第一次出现，这要归功于他的著作。他思考音乐世界的角度是实际音乐家的角度——这种音乐家有可能是一位属于第一阵营的理论家，但也可能是一个有实践经验的音乐家，一位"实际音乐"的参与者。阿尔－法拉比复兴了另一个重要的古典观念，即将音乐理论的领域划分为 melos, metrum 和 gestus，重又将舞蹈纳入音乐的范畴中，由此古希腊诗歌、音乐和舞蹈三位一体的观念与波伊提乌更抽象的理论开始并置共存。 138

通过阿维森纳、阿威罗伊和贡蒂萨里努斯等人的翻译，阿拉伯人的教义流传开来，从而引发了对亚里士多德的浓厚兴趣。但是亚里士多德的学说的兴盛遇到了阻力。由于亚里士多德的理论来自伊斯兰，这些翻译将伊斯兰的哲学引进西方基督教，许多虔诚的基督徒预见到信仰与理性之间的对抗，于是感到恐惧。观察一下理性的倾向如何影响了音乐学者开始关注音乐的实践方面，会是饶有兴味的一件事。阿拉伯－亚里士多德解释的第一批信号出现在13世纪早期——一位自称是亚里士多德(现代历史学家习惯于称他"伪亚里士多德"[②])著书立说，显示出这位作者具有深厚的哲学功底，同时也极为熟悉当时的音乐实践。博韦的樊尚，特别是伟大的英格兰学

① 参见H. G. 法默：《音乐理论中的阿拉伯影响》，伦敦，1925年。

② 此人的论著见库塞马克：《作家志》，第一卷。

者、科学家和哲学家罗杰·培根(1214? —1294),进一步推进了阿拉伯的影响。后者在其《大著作》和《第三部著作》(均完成于1267年—1268年间)中,花费许多笔墨论述音乐,后来神学家要求人们一定要熟知这些论述。培根最值得称道的成就在于,他清晰地预示了现代科学的许多方法。培根看待音乐依然从数学角度出发,尽管他强烈倾向于纯粹的数学观念,但可以看出他已受到阿拉伯的影响,开始关心音乐的经验本质和它的音响-感官特质。

从培根、列日的雅各布斯和约翰内斯·德·格罗凯奥开始(后两人的著述作于1300年左右),波伊提乌的"天乐"观的重要性开始逐渐减弱。出于神学的考虑,波伊提乌纯粹的科学思辨观念被削弱,除此之外,一种被称为musica coelestis(天文之乐)的新的音乐品种出现在通常的分类系统中,无疑这是由于翻译成拉丁语的亚里士多德著作此时已可资利用。另一个新的术语是musica artificialis(人工之乐),包括一切与"天乐"和"天文之乐"相对、人所创制的音乐。有几位杰出的英格兰音乐著述家,如罗伯特·基尔沃尔迪(卒于1279年)、阿路雷度斯(或阿梅路斯)·安格里克斯(活跃于约1271年左右)和中世纪最重要的音乐学者之一沃尔特·奥丁顿(卒于约1330年),他们证明,文人智士当时对音乐满怀敬意。他们指出,英格兰学者常常不愿在著述中搬弄那种形而上学的思辨。奥丁顿[1]公开表示怀疑,"天乐"在经验-音响上是否存在。就音乐的本质而言,他的科学态度显示出一种彻底实际的、现代的观念。有意思的是,培根和奥丁顿两个人都将表演艺术包括在音乐讨论中,这说明,他们确实受到了阿拉伯-亚里士多德的影响。

基督教会对复调的抵抗

随着13世纪中亚里士多德的学说越来越盛行,讨论音乐仅限于音乐实际(即声乐和器乐)的倾向也越来越明显。与此同时,许多基督教思想家开始反对这些学说,由此造成的情况,可与18世纪文学世界批评歌剧的情形相比。音乐家与公众热烈欢迎新的复调艺术,但教会领袖与博学的学者持反对态度。他们在著述中常常表达不满,预感到音乐艺术的衰败,尤其痛惜世俗的精神侵人教堂音乐。反对自哥特时期以来所有音乐实践的保守派中,有伟大的经院哲学家、夏尔特尔主教(索尔兹伯里的)约翰(约1115—1180),以及里沃隐修院院长埃尔雷德(卒于约1166年)。批评的声调愈来愈尖锐,最后矛头直指复调原则本身。迪朗杜[2]称经文歌为"混乱的音乐",而罗杰·培根哀叹教会歌曲严肃的传统正在消失,指责这种状况均是追求"多声演唱的愚蠢快感"所致。第二次里昂会议(1274年)制订了几条法规,申明哪些是教会认为非正当的音乐实践;但是,更严厉的叱责来自1324—1325年的约翰二十二世,一位法兰西血统、驻在阿维尼翁的教皇。教皇圣谕将矛头直指"迪斯康特"艺术,痛惜"美好的老旋律"被新的艺术替代,斥责教会歌曲被污染。"他们用ochete肢解旋律,用'迪斯康特'和'第三声部'使之软化。这些旋律四处乱窜,无休无止,歪曲表情,使耳朵迷惑而不是令耳朵安宁,扰乱奉献之心而不是唤起虔诚之情。"

ochete,一般更为人所知的写法是hocket或hoquetus(分解旋律,也译打嗝法),是一种早期中古对位作家的手法,将旋律音用休止割断,(两声部间)构成互补关系。其结果类似现代的断奏,

① 库塞马克:《作家志》,第一卷,第182页。
② 见本书,第72页。

如果不是太过分，效果非常有趣，有时甚至很富戏剧性。神职人员尤对“分解旋律”的运用感到气恼，很可能由于这种手法特有的表现力和戏剧性与格里高利的精神全然相反。埃尔雷德的对它的描述体现了具有禁欲倾向的教会领导人的典型态度：

> 有时你们会看到一个人嘴巴张开，但并不歌唱，似乎要倒吸最后一口气。他时而屏住呼吸，时而荒谬地在歌唱中插入休止，而后又似乎在模仿垂死者的痛苦，或是在体会这种痛苦中的快感。[①]

(索尔兹伯里的)约翰[②] 以更加义愤填膺的词句表达不满，其口吻令人想起早期的基督教教父：

> 音乐亵渎宗教礼拜。在主的神光之下，在圣所的隐秘场所，恣意妄为的人声胡唱乱吟，刻意卖弄，用女人般的矫情百般扭捏音符和词句，这必然败坏会众原本令人称羡的单纯灵魂。

这种尖锐的反对意见自然不是出于审美的立场。显然，社会的和教会－政治的理由促使教士与音乐学者的领袖人物站到经文歌的对立面。仅仅不久以前，奥尔加农、孔杜克图斯和最早的二声部拉丁语经文歌仍被公认是纯粹的礼仪音乐，而发达的对位经文歌则超越礼仪的范畴，立足于凡俗世界。事实上，它变成了世俗艺术中最受人喜爱和最高的艺术形式。教会开始意识到，随着复调的发展和愈来愈成为普遍接受的形式，严格的礼仪目的不能对其进行规范，由此，教会对音乐的垄断受到严厉的挑战。然而，教会的反对确有成效，促使更古老、更简单的奥尔加农形式在实践中明显增多。而且，教会促成建立了特定的教会风格，这种风格必须等相当长的时间过后，才在音乐领域里接受创新，将创新运用到艺术中。这种“缓期”原则一直是教堂音乐教义的突出特点，我们将在以后的音乐史中看到其影响。

意见分歧与敌视对抗并未持续很久。大阿尔伯图斯、圣托马斯·阿奎那和圣波拿文都拉这代人，以崇论闳议的综合完成信仰与理性的和解，他们认为信仰与理性并行不悖。为了澄清包容一切知识门类的科学分支，他们提出区分神学与哲学。前者是神界的学问，后者探讨其余与人界有关的一切。音乐学术中，强烈的神学色彩依然清晰可见，但所有的讨论开始与实际音响发生联系，远离象征思辨的迷雾。列日的雅各布斯所著的重要论著《音乐思辨》综合了所有这些潮流。许多世纪以来这部论著一直被认定是约翰内斯·德·穆里斯所作，备受尊崇，以至于大学生们提起音乐学习，便说“学习穆里斯”。这个误传无疑是因为穆里斯作为学富五车的公认学者，名声在外。但是，雅各布斯是《音乐思辨》的作者，现在已有无可辩驳的充分论证。[③]

141

尽管博闻强记，列日的雅各布斯依然是一个因循守旧的人。如要举出当时较具自由主义观点的人物，就必须回到先前提到过的那位世俗性非礼仪音乐的首席代表——让·德·格罗基，或用他当时更闻名的拉丁语雅号，约翰内斯·德·格罗凯奥。格罗凯奥的《理论》是音乐著述史中的一个特别现象，其学说前无古人，后无来者。格罗凯奥摒弃普遍公认的波伊提乌的音乐世界概念，

---

① 参见《尊爱之镜》。
② 参见《多重篱笆》，第一卷，第6页。
③ 见海因里希·贝塞勒在《音乐学杂志》第七卷第180页和第八卷第270页上的文章。

创造了一种独有的理论，将音乐分为简单的(simplex)、复合的(composita)与教会的(ecclesiastica)三种形态。这是一种完全基于实际的概念，它预示一个新时代即将到来。

法兰西哥特风格对周边文明的影响

在法兰西兴起的伟大音乐艺术传播到邻近的国度，这不是一个孤立现象：所有文化领域中的变化与社会结构的变迁相平行。逐步独立的城镇不仅在政治生活中，而且在经济生活中愈来愈重要。城墙之中相对的安全感和平静生活有利于文学艺术的实践。独占的特权和针对下层毋需质疑的权威，是骑士－贵族社会存在的前提条件，只要根基不受伤害，他们就允许贵族艺术得到发展。但小手工艺者和商人，在摆脱奴隶身份之后进入城镇。从12世纪开始，他们促进了具有商业特征的城镇的迅速发展，这些地方很快成为工业和金融的重镇。与贵族的独裁相对，城镇变成了战事或和平时期王公统治的主要支持。随着骑士古典文明的消失，骑士宫廷的辉煌也在衰退。一种新型的贵族——他们是政府官员，在精神上更接近中产阶级——聚集在统治者周围。在这种气氛中，诗歌一部分变得更为严肃，另一部分更具宗教性。中产阶级的诗人不知道由自然的开阔空间所孕育的抒情性；他们的诗句令人宽慰，他们的气氛是封闭的室内性。另一方面，博学的音乐家与歌手来自中产阶级，他们以中产阶级特有的严肃和彻底精神发展居支配地位的教堂音乐。虽然有些吟唱诗人，如亚当·德·拉·阿莱，从这些艺术家手中学得复调艺术，但这些吟唱诗人并没有在复调领域创造重要作品。复调音乐始终是教会大师的天地。这些大师接受不可回避的世俗因素(作为回应)，但努力将它们置于宗教艺术的从属地位。

142

此前已谈起过，乐器参与经文歌的表演。器乐在哥特时期中产阶级的音乐生活中发挥重要的作用。我们手中只有很少几首包含纯器乐的13世纪末手抄稿，其中有器乐经文歌。但从大量的图像文献中判断，乐器的运用在当时非常广泛。难怪这种器乐的盛行和重要达至如此程度，以致要将经文歌改编为己所用。戈利亚德戏仿精神的影响在所出现的大量经文歌仿作中也显而易见。这些经文歌仿作的上声部写作精巧之致，虽然定旋律原则仍丝毫未损，但其所在的低声部现在已确定无疑仅限于乐器演奏。世俗倾向增强，使经文歌走向衰落。礼仪的定旋律渐渐被抛弃，世俗性的低声部占了上风。于是，自然手法替代象征手法，经文歌所特有的精神与感官之间的平衡遭到破坏。作为一个纯世俗性的形式，经文歌没能显露出足够的活力来维持其领袖地位，后被迫让位给随之出现的法语歌曲——回旋诗和叙事歌。庄严的教堂音乐在14世纪继续存在，但是出现一个调整的过程，它消除了根本的对比特征，而这是哥特时期经文歌最有特色的风格特点。

我们已经看到，哥特时期法兰西的伟大复调艺术如何在早期英格兰的音乐中发出回声。不幸的是，由于文献资料匮乏，我们无法像在法兰西那样，清晰地追溯英格兰音乐艺术的发展。英格兰的手抄稿除了明确的原创作品，还有若干巴黎圣母院的作品，有些仍保留原有的形式，有些则采用了特有的英格兰改编。甚至还有几首英语歌词的孔杜克图斯。但是，13世纪最闻名遐迩的复调艺术产品是著名的“夏天轮唱曲”，它代表一种似乎由英格兰原创的艺术品种，一种在大陆几乎无法找到痕迹的形式。这首作品的形式是一首四声部的无终卡农(历史中的首创记录)，另有两个固定低音声部伴唱可相互交换的旋律。六个声部独创的结构布局、声部写作的完美无瑕，以及整体气韵的新鲜生动，都使这首作品成为中古复调中一颗独一无二的明珠。非常遗憾的是，

143

至今它仍是一个孤例。“夏天来了”(Sumer Is Icumen In)的创作时间现在普遍认为是在1240年左右,作者据推测可能是某位佛恩瑟特的约翰,手抄稿出自里丁隐修院。这首作品还带有一段拉丁文歌词(“敏锐的基督之眼”),也许是为了在教堂中使用。

日耳曼对中世纪的音乐文化贡献了恋诗歌手深刻的宗教歌曲,但这个民族在复调领域中显然落后一大截。这时期的音乐产品还丝毫没有透露,有朝一日这个民族的音乐家中会涌现一个约翰·塞巴斯蒂安·巴赫。哥特复调从法兰西传向西班牙,如出自布尔戈斯和托莱多的几部手抄稿所示。伟大的西班牙音乐学者伊吉尼·安格莱斯逐步编订出版了一些出自加泰隆的手抄稿,[1]开始将这段鲜为人知但非常重要的音乐历史告白于天下。

各地对俗语的运用说明,通俗艺术的影响在不断增强,但是吸纳真正地道的民族因素,仍必须在中世纪尚在逐步成型的民族意识许可的范围之内。这种民族意识眼下还完全受制于教会的传统力量,这一事实说明了为何源自礼仪的复调艺术在实践上具有高度的统一性。复调成了音乐艺术的首领,正如教堂建筑成为造型艺术的先头军。

---

① 参见伊吉尼·安格莱斯:《八世纪末加泰隆的音乐》,加泰隆研究院音乐部出版物第十卷,1935年。

144

第八章

新 艺 术

中世纪秩序的崩溃

历史时期是历史学家迫于实际需要,根据某些事件和一般特点来划分他们研究的材料而设定的。这样"划分时期"在纸上谈谈固然可行,但真实的时期与时期之间并无清晰可循的分界线;每一个时期通常以混乱告终,新的力量和新的理想从混乱中脱颖而出。14 世纪就是这样的一个过渡时期。丰盛的庄稼已经收割,晚熟的果实不多,但它带来新时代的萌芽。

14 世纪和 15 世纪初一直被喻为"中世纪的消逝",当然是因为历史学家看到的一片荒凉。14 世纪的确遭受许多灾难。法兰西与佛兰德斯屡次争战,可怕的百年战争长逾 60 年,多次农民起义,黑死病蹂躏西欧,意大利则因不断内战而陷入混乱。基督教世界的两大势力——教会和帝国的重要性已大大削弱。教廷遇到教会历史上最大的危机,一半被迫一半自愿地流亡到阿维尼翁(1309—1376),西方世界继而分裂(1378—1417)。这不是什么信仰或教仪之争,这场四十年的斗争完全是人与人之间的政治斗争,令虔诚的信徒大为沮丧;神学家们举棋不定,但在应该服从哪一个教皇——阿维尼翁的还是罗马的——这个问题上,一般都尊重各自所在国家的政治当局。分裂虽然没有太大的持久影响,但在那个时期,耽误了教会急需进行的改革。

神圣罗马帝国不再是世界大国:它变成一个由维特尔斯巴赫家族或哈布斯堡家族统治的日耳曼帝国。西方基督教的普救论衰落;西方基督教世界的种种卫道作为全告失败。1291 年放弃在圣地(今之巴勒斯坦。——译注)的最后一些财产,1453 年君士坦丁堡失守。高傲、光荣的骑士封爵变成过时的笑话,打到哪里,不论是镇压胡斯派,还是镇压瑞士农民或者波兰民间部队,处处都吃败仗。

145

黑死病把农民和市民吓丧了胆,这场瘟疫过后,人们心中永远抹不掉死亡的阴影,使他们前所未有地思考尘世生命之短暂。艺术家竞相描绘死亡;"死神之舞"成为许多文学作品和艺术作品的主题。有些历史学家以为写死亡和藏骸所是中世纪的重点,其实这种情况在中世纪秩序崩溃后比中世纪更加突出。这场崩溃惊心动魄,特别在伦理道德方面。许多人跳舞,为死亡跳舞,骄奢淫逸,再下流的事都做得出来。一位编年史记录者写道:"道德败坏比肉体败坏更加严重。"

瘟疫势头稍减,缩小到最穷的贫民区,危在旦夕的感觉过去后,人如惊弓之鸟,卑劣的情感如沉渣泛起,肉欲横流。死亡临头的威胁似乎使人更加贪恋生命和享乐。犯罪畅行无阻,没有人执法。连传染上瘟疫的危险也不能使人收敛他们贪得无厌的欲望,争夺病人尸体上的财物。寺院里如今是僧少粥多,因为不少僧侣死于瘟疫,剩下的师兄弟下山进城,挥霍寺院的收益,纵情享乐;这一切都是文化病入膏肓、每况愈下的症状。然而,在这腐烂的气氛中,有一种我们今天几乎无法设想、无法理解的生命色彩和强烈的生之欲。日常生活散发出一种动力,一种热情的象征,不断从一个极端走向另一个极端,体现为摇摆不定的情绪:庸俗的欢乐、野蛮的暴力、温柔深邃的情感。这些对比色彩的辉映怎能意味没落和暮色?照耀在这一片景色上的是温暖灿烂的阳光。

中世纪对永生、对公义必胜的信念,被东方伊斯兰教的胜利、帝国思想的没落、西方教会高尚严肃的宗教和道德力量沦为不那么高尚的经济和政治力量等事实,打得粉碎。但是,青年欧洲的天才并没有耗尽,它把"意志"确立为世上最伟大的力量,征服乱世。理性不再是理解和行动的出发点,意志才是。唯意志论这个新的哲学体系视意志为经验和世界体系的主要成分,取代了晚期经院主义哲学家和神学家的唯理主义。当然,哲学和伦理的唯意志论在神学领域存在一天,它的批判性就一天不能充分发挥,直到宗教改革以后。观念的改变也渗入基督教的虔诚,特别表现为重新趋向实际,退出公众生活,安静、虔诚、默思地灵修。坎普滕的托马斯所作《效法基督》一书提倡温和的虔诚和重灵修轻物质生活,是这一精神最纯净的体现。唯意志论强调个人意志,不完全依靠教会,但是它重新重视圣餐礼——不久即将看到为弥撒配写的最早的复调音乐,重视基督受难,由此可见,纯粹的宗教感情依旧存在。这场宗教运动影响各种教派。以前专搞异端、荒诞到无法与任何文化合作的诺斯替教,终于过起同常人的生活方式相称的比较温和的生存方式。 146

人们意识到前几世纪的希望未能实现,给中世纪后期和尚未进入文艺复兴全盛的过渡时期染上一层无奈的气氛。这一事实,加上人文主义者和改革派的攻击,使人们普遍认为中世纪后期是文明和文化全军覆没的一个时期。但是,贯穿14世纪和15世纪初,回荡着一个热烈要求"改造头脑和肢体"的声音,说明人们并没有一动不动地接受文明的肃杀暮色。

中世纪和文艺复兴之间

我们已面临一个文学上(其他艺术也将继之)无法仔细区分"中世纪"和"文艺复兴"的问题,这是又一个标志,说明即使在衰落时期,中世纪的生命力也不容低估。人文主义者和文艺复兴时期的人身上不知不觉地留有中世纪的东西,而另一方面,我们今天仍然认为是纯粹中世纪的人和事,认为是中世纪的尾巴的东西,不可能避免早期人文主义和文艺复兴精神的影响,甚至通俗读物也难免受影响。中世纪最伟大的诗作便形成于这一时代的开始:《神曲》仍属中世纪风格;天堂地狱之游遵循前几世纪幻想文学的常见模式,其科学色彩又令人想起13世纪,想起《玫瑰传奇》(13世纪法国宫廷诗人吉约姆·德·洛里斯所作。——译注)的续篇;薄伽丘也常常滑入神秘剧、闹剧和插科打诨的文字气氛;在14世纪众多的各国文学作品的翻译,特别在古老的骑士史诗的散文体改编中,可以看到中世纪和人文主义的奇怪混合;较早的绘画史学家认为契马布埃(13世纪佛罗伦萨画家。——译注)是现代绘画的"开山鼻祖",然而其壮丽宏伟完全属中世纪风格,虽然人物比同时代人笔下的更多生命和运动,表情更自然;14世纪的经文歌仍显示地道的中世纪 147

精神，在中世纪秩序解体之际反映那种把"人乐"视为人世、帝国和普世教会的和谐综合的思想。

然而，中世纪晚期还是可以辨认出许多新的特点，无法同过去完全协调的特点。15 世纪已把乔托视为开创文艺复兴的画家；的确，他一出世，威严壮丽突然被美丽可爱所代替。他的最早作品从生硬的意大利拜占廷绘画转而研究大自然。他不满足于艺术家们袭用了一千年的圣像模式，因为这一古老艺术所依据的心理动机对一个 14 世纪的人来说已不再有什么意义。乔托的人物具有魁梧的美，庄重自然而有个性。可是，我们又一再联想到中世纪，因为在一个人物同另一个人物相联系的微妙的关系中，仍然显露出古老的哥特人对于讲述英雄故事的喜爱，赋予这些静得出奇的人物以饱满的生命。

但是，同哥特人文学性的、时间性的、散漫叙述的风格脱钩，已见端倪。同样的变化即将出现在建筑中，哥特式一个接一个的时间间隔被文艺复兴式结构的根据几何测定的同时并存所代替。哥特建筑不封闭、不结束，不体现僵硬的东西，不代表静止，它永远处于生成过程中，不断地讲述它的故事。正因为如此，一座未竣工的教堂从不给人残缺不全的感觉；相反，一座未竣工的塔楼往往显得更伟大、更重要。残缺为文艺复兴的几何式空间统一所不容，客观空间化为主观空间，音乐有类似的现象。13 世纪的对位是典型的哥特式，以构筑果断、目标明确的拱形走向终点，完全不顾拱形的起点和终点之间是否和谐。文艺复兴时期的对位受和声原则的制约，其实不过是从客观空间转为主观空间而已。写作流畅的独立声部的原则当然要求线性的风格，不过，这种线性对位以和声为基础，所以总是力求音调的悦耳。

148

中世纪视艺术为手工艺，而文艺复兴时期认识到灵感的神秘力量，艺术家的构思得自灵感。它也认识到，只有通过艺术家的创作个性才能把这一构思塑造成艺术品。艺术家不可能做出与他的本性格格不入的东西，在我们看来，这是自然不过的事，但它代表一种在中世纪的审美原理中找不到的新的艺术要求。薄伽丘和维拉尼赞扬乔托笔下的人物，说它们如此自然，使"人们以为是真人，在呼吸"；但他们也看出这位大画家笔下的山和树在生活中是看不到的，房子是不能住人的，他画的人体的特点是由里而外的。要知道，乔托的发现更多属于心灵的自然，不是大自然的外在形式，那将是 15 世纪的发现。他把人的心灵刻画得如此深情，看得人如痴如醉，顾不上注意画中自然环境之荒诞不经。

中世纪因素在阿尔卑斯山以北的国家和法国的文学艺术中萦回不去，直到宗教改革。在文学中，人文主义也很明显，但其表现方式仍显然倾向于中世纪；哥特式仍盛行于法国的美术和建筑中，虽然早期勃艮第乐派的写实主义，如表现在克劳斯·斯吕特（荷兰雕塑家，死于 1406 年左右）的令人称羡的强有力的人像中，已改变了观念和风格；音乐中，勃艮第乐派和法兰西佛兰德斯乐派的更新的对位风格仍断断续续保留哥特因素到 16 世纪。只有在意大利，文艺复兴才紧接着佛罗伦萨的萌芽之后，全面奏凯。

新艺术和古艺术

宫廷外交官菲利普·德·维特里（1291—1361）著专论《新艺术》。从这个沉甸甸的书名看出，合理应用一套改革的音乐体系和音乐记谱体系乃大势所趋。除了三拍子以外，此文认可在"官方的"艺术音乐中一直遭到禁止的二拍子和二等分的拍子，历史学家直到最近才正式以这篇论著命

名14世纪第二个二十五年开始的音乐艺术,从而使整个14世纪听起来像是一个封闭而统一的音乐时期。实际上,14世纪不是一个固定不变的时期;它一方面显露出不容置疑的新生事物的征兆,一方面似乎仍依恋着中世纪,音乐如此,其他姐妹艺术也是如此。资深学者们控诉的、教皇约翰二十二世颁布敕令反对的那些做法不过是一种烂熟了的中世纪手艺的尾巴。历史学家过去总是把音乐的文艺复兴定为1600年左右随着歌剧的出现而开始的。这种说法荒唐可笑,把文艺复兴同巴罗克混淆;后来又走向另一个极端,把日期提早三百年。14世纪的"新艺术"应该说是过渡性的,再一次说明中世纪和文艺复兴之间,没有任何所谓具有学术精准性的鲜明分界线。 149

1350年2月15日,当时住在帕多瓦的彼特拉克写长信给维特里,向这位法国"音乐家"致敬,称他是"当代最伟大的、唯一的诗人";当时英国的一个重要作家西蒙·滕斯特德称他为"全世界音乐家中的精英"。国王随从中的一个同僚认为维特里主教"熟谙(创作)经文歌比谁都好"。[1] 他肯定是一个了不起的重要人士。但维特里之所以能名传青史不是由于他的经文歌,因为只有一首肯定是他写的,另外几首存疑;也不是因为他在教会和政界的地位高,而是因为他推动了新艺术。《新艺术》这篇理论文章就是他的著作;另外三篇据称是他写的文章,可能是受他的理论和学说的启发,借用他的巨大威望而冒充是他写的。

尽管人们对他无比景仰,二拍子节奏的"发明"可不该归功于他。帕多瓦的马尔凯图斯也提到不完全拍子,即二拍子,同神学家认可的完全拍子,即三拍子,相对而言是"新"的。这说明一点,意大利人和他们的法国同行同时知道并使用直接节奏(direct rhythm),甚至可以说更早,因为马尔凯图斯是一个实践音乐家,传给后人的不是单纯的理论,而是一套做法。因此,我们必须得出这样的结论,维特里的作用在于认可并阐述新艺术的"创新",条分缕析,清楚无比,用考虑周密的符号标明这种拍子,精确得一扫过去的种种不明确性,还加用涂红色的音符来鲜明地标出复杂的节奏、三连音、切分音,等等。但事实总归是事实,这一动力应该来自意大利,因此而出现了有关新艺术的性质和起源等严肃问题。

意大利在音乐史上露面较晚。我们前面看到格里高利艺术如何在那里生根,而在阿尔卑斯山以北,人们反格里高利音乐的感情导致一场巨大的音乐活动。我们也看到吟唱诗人的影响以及圣方济的追随者唱的灵诗的兴起;劳达赞歌如何成为本土艺术的最重要产品;还看到除劳达以外,意大利音乐萌芽期间出现拉丁语的继叙咏和游吟艺人的器乐曲。但是意大利并没有走过从奥尔加农和迪斯康特到哥特时期伟大的复调经文歌的漫长而重要的旅程;它的最早的复调音乐出现在14世纪,那时哥特式复调音乐已登峰造极。哥特艺术同意大利人的心灵格格不入,很像阿尔卑斯山以北国家之与格里高利艺术格格不入。意大利应用哥特式建筑的方式别出心裁,说明它本能地对它排斥;它的哥特式教堂宽畅而公然扎根于土地,形状同抛弃一切诉诸感官的东西的北方教堂的高耸入云、超越尘世截然相反;这一点说明它接受的不是哥特风格的实质,而是其外表。音乐方面的情况也一样,哥特式复调的精神同南方人的音乐感觉格格不入。 150

法国艺术的影响显著,但有意思的是,它来自比真正的哥特式更早的源泉或来自其某一个不重要的分枝。牧歌的带讽刺寓言的味道和分节式结构,令人回想起13世纪初的普罗旺斯一带的意大利吟唱诗人的艺术,其二声部的配写技巧表现出对源自利摩日的那类复调的依赖。但哪怕是佛罗伦萨学派最早的作品,无不表现出艺术的辽阔气息,远远超出它们的普罗旺斯蓝本。虽然出自这样的根源,意大利14世纪的音乐展现出一种崭新的复调观念,不仅新,而且同哥特原则根本对立。牧

① 参见巴黎1929年2月号《音乐评论》(*Revue Musicale*)中的A.马夏贝文。

歌、叙事歌和狩猎曲再次散发出南方民族的实实在在的、爱好声色的感情和精神。旋律占突出地位,支配形式。14世纪意大利人的脚踏实地、浑然天生的音乐感排斥宗教仪式中的持续声部旋律,自己动手创作音乐,不管什么"定旋律为主"。哥特时期的复调以各个声部同等重要为主,各自运行于各自的节奏世界中。14世纪的意大利复调则视两个声部为一个整体,十分关心承载旋律的上方声部,上方声部如今可以自由进行,不受任何事先规定的因素的制约。这样的旋律居于北欧的严格古板和东方花腔的无轮廓之间,恰到好处;而且摆脱了调式节拍的桎梏后,它服从自由对称和发声的自然。持续声部有史以来第一次承担起支持它上方声部的责任,从而起到低声部的作用。

151 这一切事实证明它是一种出色的音乐文化,完全独立而别具一格。它们给历史学家的印象之深刻,使他们断然宣称新艺术起源于意大利,代表一种本土艺术,决定音乐今后的发展。然而,有两个事实应该使现代的历史学家打一个问号:一个是意大利的复调音乐出现很晚,一个是它没能抵挡法国新艺术的影响。

14世纪意大利音乐之不能坚持自己的道路,令人惊奇。朗迪尼(死于1397年)这一代人已彻头彻尾受法国影响,意大利音乐很快就放弃自己的风格,接受并承续北方的音乐形式。巴拉塔取代了牧歌和狩猎曲,它是法国的维勒莱的后代,到这一世纪末显示出法国哥特的许多典型特征。将近14世纪中期,二声部的乐曲被三声部乐曲取代,这时可以察觉北方的线性思维在控制牧歌。

意大利复调何以出现较迟,很难解释。一方面,它那充分发育的特点排除它被视为草创伊始的可能,这是不言自明的;另一方面,早期文献中没有丝毫记载,因此不可能作出绝对可靠的结论。但是,有一件事是肯定的,如果法国在文学和社交生活方面是意大利的老师,在音乐方面可能扮演同样的角色,因为音乐在中世纪是与文学密切相关的艺术。归根结底,意大利新艺术不过是有机地承继了中世纪的法国艺术。14世纪的法国在文化上已经枯萎,跟不上文艺复兴兴起时清新有力的意大利,把领袖地位让给了阿尔卑斯山南的邻国,虽然只是暂时的。几乎所有起源于意大利的创新都回溯到法国的源泉;作为意大利新艺术特征的对定旋律的排斥,不过是法国音乐偏爱四声部经文歌中的上面三个声部,乃至损害规定的持续声部这一倾向的画龙点睛之举。意大利人的天才在于发现这些倾向,接受这些倾向,并付诸实践。结果,重新组织古音乐,化之为早期的文艺复兴艺术,这是14世纪佛罗伦萨人的功绩。意大利给哥特音乐旋律,受节奏、方向和轮廓约束的旋律。意大利驾新艺术之舟驶向音响世界,给新的音乐引进秩序、对称和透视。

所以,在评估这两个国家的文化在历史上的重要性时,我们必须给她们打个平分。法国代表老的艺术,意大利代表新的。法国吸引欧洲各地的学生和学者,14世纪的意大利深受法国的影响超过152 其他各国。在这以前,意大利诗歌和文学模仿法国普罗旺斯的艺术,但在整个14世纪,两国之间的交流是双向的,而且日趋活跃。巴黎尚居世界学术和艺术之都之际,意大利城邦已开始变得重要,文化上宣告独立。所以说,新艺术的前半个时期是法国艺术的一统天下,后半时期则由意大利艺术短短地称雄一时。现在让我们顺藤摸瓜,回过头去看看法国新艺术,它才是正确的出发点。

法国的新艺术

产生新艺术的两个国家仍然生活在中世纪晚期的气氛中,不过意大利更接近即将到来的文艺复兴的精神,因为她始终没有越出自己的古老传统。这也足以说明中世纪的意大利文化的性

质，它没有达到法国和欧洲西北地区各国的中世纪精神那样的深度和热忱。法国没能像意大利那么容易摆脱中世纪文化与文明，法国同中世纪文化与文明的关系比任何一个讲罗曼语的国家更深。另一方面，意大利的影响也传到法国，但自然不能取代哥特传统，哥特传统之于阿尔卑斯山北诸国，犹如古典传统之于阿尔卑斯山南诸国。然而，有一点值得注意，随着法国新艺术的首要代表纪尧姆·马肖的出现，对外界生成力的依赖逐渐减退，作曲家默默无闻的情况消失，哥特后期开始承认艺术创作出自有创造力的人。法国新艺术作曲家处于经院派音乐教条的束缚下时，写出来的旋律发育不全，缩手缩脚；但当他们听从自己天然的节奏本能，抛弃哥特式装饰时，写出来的旋律灵活多变、丰满匀称。中世纪创作意志的严峻、冷漠、近乎禁欲的性质消失，个人的、个性化的天才取而代之。新艺术的经文歌抛弃哥特式的抽象线条的延续，随之而抛弃独立的多语种歌词的原则。现在，不同声部的歌词在意义上有比较密切的相互关系，而且通常用同一种语言；内容多样化，有时抒情，有时虔诚，有时讲道德，有时讲政治。总之，经文歌变成一门高度精炼的艺术后，盛极必衰。哥特式还存在，但已失去构造形式的活力，表现出求对称的倾向，对称成为以后一些时期的典型特点。

经文歌无比复杂，必然招来挑战，动摇其至高无上的地位；人们要恢复民间歌曲的地位，骑士制度的短暂复活应运而生。浪漫色彩的中世纪思想在亨利七世(1308—1313)短暂的统治下卷土重来。亨利七世像柏柏里海盗巴尔巴罗萨，一心想恢复霍亨斯陶芬王朝的统治。他出师意大利不利，说明恢复古老的帝国政治的企图必然失败，但他的军队受到许多人(包括但丁)的欢呼，奉为结束韦尔夫王族(日耳曼贵族，中世纪霍亨斯陶芬王族在意大利和中欧的劲敌。——译注)和吉伯林派(中世纪意大利保皇党成员。——译注)之间没完没了的争战的英雄。他的儿子卢森堡的约翰(1296—1346)任波希米亚国王(1310—1346)，是一个似乎从12世纪过来的浪漫人物，满朝文武都是些不怕死的侠客好汉，刹那间骑士世界的古老光辉复燃。法国新艺术最伟大的人物，音乐史上最伟大的人物纪尧姆·德·马肖就是在这个宫廷里为约翰国王效劳时获得灵感的。他是中世纪那些学识渊博的伟大教士中的最后一个，是诗人、学者、音乐家，是法国新艺术的代表，犹如佩罗蒂努斯是古艺术的代表。但他们二人从不相争，马肖继承这位大师在巴黎圣母院的工作。 *153*

作为新的吟唱诗人，马肖试用新的表现手法重现失去了的骑士艺术。但是既有维特里及其学派写的哥特式经文歌——当时的主要音乐形式，一个不容忽视的范本——在先，早期的新艺术经文歌自然成为马肖的出发点。但他通常用法语爱情诗歌代替惯用的拉丁语歌词，企图把仿骑士式的歌曲融入这种艺术。这一做法并不成功；怎么可能通过严峻庄重的哥特经文歌来再造12世纪的贵族艺术呢？用古老的吟唱诗人的歌曲、回旋诗和叙事歌要合适得多。诗人马肖企图在自己的抒情诗中重现中世纪的艳情，但只是仿制品，用过去的模式进行巧妙的文字游戏和韵律游戏。音乐家马肖倒是在他的歌曲旋律中写出了深刻动人、富有表情的音乐，散发着浪漫主义气息，把哥特末期的复调叙事歌提高到相当于经文歌的地位。他把这一古老的舞歌改造成一种复杂的体裁，兼有经文歌和回旋诗的性质，运用复调手段之高明，只有他的趣味堪与之相提并论。这些复调叙事歌其实是由两三件乐器伴奏的歌曲，因为通常只有一个声部是唱的。它们是哥特风格的最后表现，马肖死后，哥特传统就掺杂了外来因素。

乐器伴奏的歌曲成为新艺术世俗音乐曲目的核心，在法国和意大利达一百年之久。很快就影响教堂音乐。没有伴奏的独唱歌曲绝迹，已互相靠拢的经文歌和叙事歌正走向和解。合二而一的结果对叙事歌比经文歌更为有利：提高了叙事歌的技巧；削弱了经文歌的本质，只剩下一个音乐躯壳，而这个躯壳实际上已远离哥特艺术，显露出意大利文艺复兴早期的影响。新艺术是世 *154*

俗艺术。属灵的、特别是宗教仪式音乐在作曲家的创作活动中占很小比例。这小部分音乐同古艺术,同佩罗蒂努斯的雄伟的奥尔加农形成惊人对比,维特里的圈子断然抛弃古老的奥尔加农和孔杜克图斯。约翰二十二世(1324—1325)谴责"某些人追随新倾向(或学派)"的敕令明显地说明哥特教堂音乐的活力低落,连它的传统做法已被遗忘殆尽,因为音乐家都师法世俗音乐来塑造自己的作品。约翰教皇的敌对态度当然起作用,但不能阻止新倾向对教堂音乐的缓慢渗透。复调经文叙事歌风格就是这样进入正宗的教堂音乐的。古老的奥尔加农艺术既已消失,作曲家为常规弥撒的五个不变段落——《慈悲经》、《荣耀经》、《信经》、《圣哉经》和《羔羊经》——谱写复调音乐,采用流行的经文歌风格。这个世纪过半以后,歌曲风格融入教堂风格,但没有世俗歌曲的活力和表现力,因为教会坚持仪式音乐要有庄重的古风。其中两首弥撒曲流传下来,较早的一首写于 14 世纪初,尚用古孔杜克图斯风格,[1] 另一首系马肖所作,已显露出新艺术的影响。现存的这一时期的意大利弥撒曲都是残篇,呈叙事歌风格。人们的兴趣仍围绕着弥撒曲,可是新艺术已精疲力竭,无力进入圣乐领域,无力创造一种与新的世俗艺术旗鼓相当的新风格。这一风格有待于 15 世纪的新鲜源泉,随之开始一个新纪元。

在衰落中,哥特风格依旧具有塑造力,坚持建筑结构,尽管所有的倾向都和它背道而驰。它坚守阵地,直到文艺复兴盛期,为音乐结构提供技术基础。这些基础虽保持属灵的性质,表达的内容却是尘世的,因为艺术家的个性和天性是尘世的,把结构的严峻肃穆的建筑原则压缩到几乎难以察觉的地步。艺术家对卡农之类的严格结构的兴趣来自哥特艺术的影响。卡农的起源不明,但不妨假设为游吟艺人即兴演奏乐器的结果,一个个轮流演奏时,把他们之间的对话"紧缩"成接踵而来的一个个旋律。14 世纪中,它以"狩猎曲"的形式得到艺术上的承认,那是二声部的打猎歌,不用分节体,用通谱体,两个同样的声部以严格的卡农式模仿互相跟踪。马肖以卡农方式写的回旋诗"我的结尾是我的开始,我的开始是我的结尾"从简单的狩猎曲前进一步,通向下一世纪即将出现的复杂的卡农艺术。那是一部结构复杂的乐曲,三个声部都可以双向使用,或前进或倒行。

155

马肖的著作现已出全集,不愧为学术研究的巨大贡献。[2] 集中收有《见闻录》,用纯属骑士文学的方式讲述这位年已六十的诗人对一位年轻贵族女子的爱情,令人联想起古时吟唱诗人的艳情文学,联想起温柔得与时代不符的叙事歌和一展哥特晚期对位技巧的经文歌。前十年的大音乐学家中有些人,如阿贝特、路德维希、冯·菲克尔,已经证明,马肖的晚期经文歌虽属自由创作,仍以难以捉摸的方式遵循哥特复调的原则,证明多少年前的新毕达哥拉斯神秘主义和阿拉伯数字象征主义仍朦胧地隐藏在这些经文歌的貌似自由的上声部中。这些中世纪因素埋藏得多么奥妙,可以用胡戈·里曼这么一个大学问家都未能察觉这一事实来衡量(虽然他意识到,在真正的哥特风格中,旋律是创作因素中最不重要的一个)。这些所谓的"等节奏型"经文歌很难欣赏,许多人公然宣称它们没有音乐味道。但是,在这些作品中,把纯粹宗教属灵的内容及其无比复杂严峻的建筑转化为美感的手段之高明,令人叹绝;我们如果耐心而不带偏见地加以研究,不得不同意冯·菲克尔的判断,承认它们属于古往今来音乐艺术中的伟大创作。

---

① 1861 年库塞马克在图尔内以《十三世纪的弥撒曲》(*Messe du XIII e Siecle*)为名发表时,被其古风所惑,误将它归入 13 世纪,其实它源于 14 世纪。

② 弗里德里希·路德维希编,莱比锡,1926—1934。

意大利的新艺术

有了对法国新艺术的了解，现在回过头来继续看一下意大利的14世纪音乐。意大利和欧洲的其他国家一样，对乱世的恐惧有所反应，但在艺术上不拘一格。意大利人不像法国人、德国人、英国人、西班牙人那样描绘“死神之舞”的景象。彼特拉克以“死神的胜利”入诗，比萨的Campo Santo（大教堂北端的墓园。——译注）的壁画几乎讴歌死的威力，这些是他们对1348年那个灾难之年的艺术反应。一个国家面对时代的破坏，居然能产生不从坏的方面、反而高度理想化地反映悲剧的艺术创作，也必能在悲伤苦难中创造反映和平和喜乐的艺术。到处有人在唱在朗诵民间诗歌里斯佩托、斯特兰博托和牧歌，意境纤美，似乎没有被依然笼罩着人民和田园的恐惧蒙上阴影。这种田园式心情不容易理解；称之为天真烂漫，在天灾人祸暂时平息的瞬间忘记过去、及时行乐，是不够的；一定有什么深不可测的健康精神在对抗种种破坏的力量。14世纪意大利的对抗肯定不是有意识的斗争。文学艺术中表现的快乐始终是衷心的流露，严肃认真地对待命运，将是15世纪的事。 *156*

不难理解，能让年轻的意大利诗歌繁荣的时期，必然也适合音乐艺术的繁荣。毋庸多言，新艺术开始前发生过的一切已湮没无闻。新艺术的作曲家写作时果断自信，有一种天然的清新，不可能使人怀疑它是单纯理论的产物，如有些学者所提出的那样。再说，三拍子也不可能是不受经院主义支配的国家所采用的唯一节拍。新艺术一定是一个高层次的巨大音乐活动的结果。其他罗曼语国家尚处于动乱酝酿之际，托斯卡纳已有了但丁、彼特拉克和薄伽丘，他们对这一种灵活而细腻的语言的掌握炉火纯青。这些诗人的出现，乔托等画家的出现，不是一个孤立现象；佛罗伦萨和其他地方的意大利作曲家是和他们平起平坐的艺术家。

14世纪的牧歌可以追溯到普罗旺斯的pastourelle（田园恋诗），但性质已大大改变，不再讲述骑士同村姑之间的爱情。它的诗歌形式十分规则，它的内容是对大自然的凝神观赏，特别在彼特拉克、薄伽丘和萨凯托的较早的牧歌中。最早的一个牧歌作曲家是彼得罗·卡塞拉，是但丁在《炼狱》篇中纪念的一个朋友；可是他没有一部作品留存于世。意大利艺术音乐的另一种受喜爱的形式是巴拉塔叙事歌。同哥特式经文歌截然相反，它代表新时期的理想，是一种活泼、纤细得近乎神经质的小品。这些意大利叙事歌，同诗人们时常提到的叙事歌不能混为一谈，因为它们不属于舞曲性质。原来的流行舞曲形式被艺术音乐接受并定型后，失去真正的舞曲性质。18世纪加沃特、小步舞曲之类的流行舞曲成为当时的器乐套曲的固定成分时，也出现类似现象。法国的狩猎曲十分适合新的对位风格，它取消“持续声部”后，创造了伴奏的低声部，低声部显然居次要地位，为旋律提供和声基础，支持旋律。意大利的狩猎曲不久便成为独立形式，与法国蓝本的区别在于它合理地应用伴奏低声部的原则。因此，意大利狩猎曲有两个卡农式上声部，由一个舒适、从容、独立的低声部支持、伴奏。这些佛罗伦萨卡农完全不同于例如“夏天卡农”（1250年左右的《夏天来了》轮唱曲的别称。——译注），后者有四小节固定的基础低音pes，有连绵不断的和声。牧歌和狩猎曲中的声乐炫技以及曲中出现的对白，特别令人联想起17世纪初刚出现的歌剧中的二重唱。 *157*

意大利新艺术的主要代表有佛罗伦萨的大师弗朗切斯科、乔瓦尼、吉拉尔代洛、洛伦佐、多纳

托、安德烈亚、帕多亚的巴尔托利诺(帕洛),还有博洛尼亚的雅各布。最杰出的当推弗朗切斯科·朗迪尼(又作朗迪诺,1325—1397),画家雅各布·朗迪尼·达·卡森蒂诺的儿子;虽从小失明,但是一个备受景仰的管风琴家、作曲家、诗人和哲学家。① 在佛罗伦萨的圣洛伦佐教堂担任风琴师时,技巧之高明,遐迩闻名,几成传奇人物;他吹笛子、弹琉特琴也是一把好手。他的作品有两百首左右,保留在佛罗伦萨、伦敦、巴黎等地的手抄本中,已出现代版。② 在佛罗伦萨的劳伦斯图书馆里,有一个精美绝伦的15世纪手抄本,原为高贵的洛伦佐(即洛伦佐·梅迪契。——译注)的著名管风琴师安东尼奥·斯夸尔恰卢皮所有,手稿中有关于新艺术的极其丰富的材料,共三百二十五首乐曲,是那一时期音乐文献的主体,其中有一些已由约翰内斯·沃尔夫出版。

意大利14世纪音乐的繁荣光辉灿烂,令人想起英国伊丽莎白时代的牧歌如鲜花怒放,虽然花期短暂;帕多瓦大学的教授、哲学家普罗斯多契莫斯·德·贝尔德曼迪斯在他的《意大利式的有量音乐的实践》(1408)中还是觉得有必要维护意大利音乐的价值和独创性,因为意大利音乐到14世纪末受法国音乐的支配。教皇从阿维尼翁迁回罗马,助长了普遍以法国音乐为定向的趋势。法国歌唱家和导演纷至沓来,带来了哥特传统,这些强有力的传统使住在阿维尼翁的意大利人也用法语叙事歌为词、按法国方式配写音乐。不仅意大利本国的音乐走上法国路子,还采用法国的音乐记谱法,认为它是最先进的记谱法。法国的影响之大,连不懂法语的人也写起法语的音乐叙事歌来。最著名的法语叙事歌集《香蒂伊抄本》,显然是香蒂伊这个人在意大利抄写的。花期虽短,但是发育完全的意大利新艺术把音乐的三大因素——旋律、节奏、和声——融合成新的"音乐"概念,这些基本特征虽然有过断续的变化,至今仍然有效。

158

14世纪的音乐实践

当时的绘画和微型画证明14世纪的音乐生活极其丰富多样;文学中提到许多几乎已经完全佚失的舞曲、民歌和情歌。连记有音乐在内的手抄本也不足以为那一时期音乐的完整的画面提供令人满意的资料,因为那是即兴表演的时代,书面写下的作品只代表乐曲以它为根据的一个框架。人们添加声部,用打嗝法(hocket)分解旋律,还加上各种各样的乐器。由风笛的伴音管或者提琴的琴弦提供的持续低音十分流行,可惜从来没有记写下来,虽然这些持续低音使整个乐曲面目一新。只有当一切必要的因素碰巧齐全时,乐曲才按谱上所记的形式表演。如果缺一个歌唱家或乐器演奏家,干脆删去那个声部;如果多出一个人来,那就写或即兴加一个声部到原有的声部上去。音乐作品和长篇的传奇故事一样,随时可以改动,人们应景从传奇故事中截取片段,改编后朗诵。

整个新艺术期间,声乐和器乐不分,除了在舞歌中。所有的图画和文字资料都叫我们不得不承认两者同等重要。许多历史学家浪漫地唯心地认为,文艺复兴时期的音乐全是声乐,但种种历史文献证明其为错误。相反,器乐因素不仅在新艺术的音乐表演中起重要作用,而且具体促成其风格的形成。我们甚至不妨进一步推论,14、15世纪的声乐往往只用乐器演奏。这样做是被认

① 见1936年4月《音乐季刊》(*Musical Quarterly*)上伦那德·埃林伍德所写的精彩的研究文章。

② 《弗朗切斯科·朗迪尼作品集》,埃林伍德编,马萨诸塞州坎布里奇,美国中世纪研究会,1939。

可的;有马肖的话为证,他说用管风琴、风笛和其他乐器来演奏他的叙事歌是完全可以允许的,还说,这样做是音乐家的天赋权利。[①] 159

当时的绘画和文字资料,以及对盛大婚礼和其他宗教盛典的描写告诉我们,14世纪通用的乐器丰富得惊人。14世纪后半叶一个法国的业余爱好者写的一篇文章《失恋》[②] 出色地介绍了音乐和一般的乐器。维奥尔、竖琴、索尔特里、琉特、轮擦提琴、喇叭、鼓、排钟、铙钹、风笛、簧管、号和笛只是他提到的许多乐器中的几个例子,还有些叫做 haulz,有些叫做 bas。这些名称可以译成"高"和"低"乐器,但是根据上下文,就知道它们是指响的乐器和轻的乐器。这一区别有图片资料和保存良好的乐器为证。所谓低乐器用在亲切的小环境里,而高乐器用在户外,或节庆场合和舞会上。高乐器的音色尖而有穿透力,虽然比较干而单调。低乐器——往往叫做甜乐器——从现代的观点看来,不很轻柔,因为尖利的音响更符合当时的风气。这些乐器有一股东方味道,那也是当时音乐的一般特点。这些乐器都源自东方,演奏方式相当单调,没有任何力度变化。同样的东方性也体现在鼻音的假声唱法中,有许多图画把歌唱家外貌刻画得十分精确。东方国家总是用假声诵唱宗教音乐,在中世纪传入世俗的艺术音乐,直至今天还存在于天主教祭司的吟诵中。风笛和肖姆(沙吕莫)管的普遍使用,说明鼻音音色的盛行,二者都是鼻音色彩的簧乐器。

从许多图画和描写来看,维奥尔一定是14世纪业余爱好者最喜爱的乐器,相当于今天的钢琴,大家都把它用滥了。管风琴达到高度发展的演奏条件,除了教堂的大管风琴外,又有了两种小型的,所谓的 positive,即位置固定的"室内用管风琴"和 portative,顾名思义是一种可以携带的小风琴。当时的图片告诉我们,这种小乐器到处都有;人们带了它去乡下郊游。管风琴师是最有经验的音乐家,他的任务是填补缺席的声部,把演奏演唱者捏成一团,装饰、丰富音乐,弹奏短小的插曲,让唱歌的人缓一口气。 160

图片资料说明,器乐合奏和声乐重唱,从两人到十二人或更多 ,是相当常见的。从这些资料得出一点重要的提示,即乐器不按族结合,不像现代把小提琴族的所有成员组合成弦乐队,得到同族乐器的音响和色彩混合,而相反地追求色彩和音响的最大对比。这一点倒是合乎哥特传统的独立对位声部和歌词的。

音乐理论和美学的新趋势

在经院主义的中世纪,艺术一直被视为教会的仆人。新艺术的理论家多半仍反映这一观念,著述家考虑实际应用有量音乐的种种规则而取得的进步时,他们的哲学、美学观点大都限于简单引用老文章的结论。连菲利普·德·维特里的《新艺术》也重复老的关于音乐性质的学说,帕多瓦的马尔凯图斯仍迷失在对音乐起源的浑沌的猜测中。在大学任教的音乐学者继续强调自己的独立存在,与歌唱家、器乐家不相干,他们写的论文大多数仍维持音乐学者(musicus)与歌唱者(cantor)有别之说。中世纪几乎从来没有打算提出什么美学原理;他们的主要美学思想和动机就是:

---

① 见路德维希编的马肖作品集中第三十三首叙事歌。

② 现知的《失恋》手抄本有两个,一个在巴黎,一个在德累斯顿;最早由阿贝特出版在 K. 福尔缪勒德《罗马风格研究》(*Romanische Forschungen*)第十五卷中。

完美、目的性、比例、光彩和甜蜜。“甜蜜”通常和“可爱”是一回事,是中世纪晚期的美学的统称。但是我们不能按这两个词的现代意义来理解,因为当时的音乐并不是我们今天理解的“甜美”的直义,就像中世纪晚期法语的特征性硬辅音在我们听来并不像当时所谓的“甜美”。然而,新艺术和中世纪普世主义之间有着不可弥合的鸿沟,后来的艺术家的强烈的个人主义想象力在美学的孤立状态中找到避难所,他们以为孤立就是自由。

将近14世纪开始的理性主义潮流同样反映在艺术中。在哲学和神学方面,企图在渎神的知识和显现宗教(revealed religion)的信仰之间建立协调,根据渊博的学识对哲学和神学的基本原理进行深入检验。这一倾向是随邓斯·斯考图斯(死于1308年)而出现的。斯考图斯在牛津和巴黎执教,他相信圣多玛认为可以用理性证实上帝的存在和灵魂不死是错误的。他的门徒同圣多玛的门徒是对立的。但如果说这位玄妙大师(doctor subtilis,当时人给他起的绰号),背离圣托马斯开创的道路,也不能责之为倒退。他和圣多玛这位伟大的多明尼克派教士一样虔诚,一样有学问,但是和“无敌的医生”奥卡姆的威廉(死于1349年)一样,相信宗教的教义是不能用理性论据来解释的,只能是信心的慎重表示。在音乐学者的理论阐述中可发现类似的运动。除了一大群“官方”的理论家以外,还有一小批著述家,在新兴的中产阶级的影响下从经院主义中解放出来,以新的精力和热情反对过时的音乐科学。出自这个圈子的文章,我们知道两篇,一篇是前面已经提到的约翰内斯·德·格罗凯奥的《理论》,一篇是上文作为了解14世纪乐器的最佳资料提到的《失恋》。这两位权威反对数字神秘论及其理论内涵,对“人乐”说持怀疑态度,虽然《失恋》的作者不愿同过去完全决裂,提倡音乐是思辨的根源,对于教育儿童和工作之余的休息有用。不过格罗基奥大胆拒绝任何妥协,把毕达哥拉斯和波伊提乌的“人乐”说的整座迷宫扔进汪洋大海。

161

以其人格统治中世纪晚期的音乐学术界的两个大学问家是列日的雅各布斯和约翰内斯·德·穆里斯,来自代表中世纪学术最后顶峰的一个大学术圈子;但两人都同新兴的新艺术有密切关系,或因为反对它,或因为支持早期文艺复兴的信条。我们已经提到过列日的雅各布的著名论著《音乐思辨》,此书的原意是攻击“现代”的“歌唱家”、“写谱家”和“文士们”那些新艺术的代表,但后来改变计划,除了批判部分,还包括音乐知识的各个方面。从他对整个音乐领域的彻底论述,可以看出,这位大学问家意识到“远比实践完善的高贵的音乐科学”有沦于湮没之虞,除非有人把过去的成就进行定论性的总结。他的《音乐思辨》——中世纪最后一部音乐论著,就是这样一份总结。雅各布后继无人,因为迅速发展的音乐记谱术完全占据了理论家的头脑,他们如今只关心纯实用的问题。

162

约翰内斯·德·穆里的权威在14、15世纪堪与中世纪初期的波伊提乌相比,他始终是一个谜般的人物。以前有人夸张地把他说成是先驱者和发明家。有些16世纪的著述者在文章中竟然称音符也是他发明的。穆里的渊博学识,特别是数学、天文和音乐方面的修养是举世公认的。穆里高瞻远瞩,支持维特里的学说;这种现代而开放的态度证明他不可能是《音乐思辨》这么一部态度彻底保守的书的作者。

中世纪的“人乐”概念出现在但丁的哲学思想中。《天堂篇》的宇宙观和14世纪意大利理论家的代表帕多瓦的马尔凯图斯所表示的“人乐”的中世纪思想是一致的,马尔凯图斯的学说是,音乐之伟大涵盖天下生生死死的万物。尽管受到一些现实主义的人的批评,音乐属于宇宙说的象征意义还是受到中世纪伟大思想家的欢迎。马肖说“音乐是一门科学”,佛罗伦萨新艺术的“现代派”作曲家约翰内斯·德·弗罗伦蒂亚欢呼:“音乐啊! 我亲爱的科学!”这种语气令人回想起波伊提乌时代的科学家-哲学家,似乎有悖于世道的进程。但是,“科学”一词的意义在14世纪不同,

它用以表示灵活性、能力和实践。这个伦理、思辨的概念变成可以说是实用主义的概念。根据这个精神，马肖的第二行同第一行诗一本正经的宣言是协调的："音乐是一门科学，目的是使人笑、使人唱歌跳舞。"[①]

在应用音乐理论中，复调写作的发展导致对同时响出的各声部更微妙的控制，表现为"音符对音符"的理论，音符的符号既为点(punctus)，就称 punctus contra punctus(点对点)，即对位。这一术语首次出现于1300年左右，但是，对位理论的要旨到将近这一世纪末才得到比较简明的阐述，那时，理论家们声称："对位是同时演奏几个旋律，用调节良好的协和把它们结合起来。"只要我们记得协和一词的意义在不断变化，就可以说这个定义在音乐史随后各个时期都站得住脚。

有识之士深明音响的物理性质。不妨单举乔叟的解释为例，那是一个极佳的实用例子，常被今天的基础物理教师所引用：

163

…每一个字…
不论说得轻或响，
都推动周围的空气，
第一圈生出第二圈，[②]
就像水面的涟漪，
一圈一圈往外送；
空气也这样，好兄弟。

乔叟的这点知识是从博韦的樊尚的《自然思辨》和波伊提乌的《音乐》中得来的，他在若干场合公开提到这两本书。14世纪越往后，越少人提到以前那种对音乐的敌意——从圣奥古斯丁的疑惑开始的敌意，他生怕音乐的声色美损害礼文咏唱的虔敬。奥古斯丁的想法继续存在，不过这位圣人的温婉规劝变成了厉声训斥，最后变成卡尔文的铁面无情。威克利夫的著作中有一段话让我们很好了解奥古斯丁的思想，威克利夫是宗教改革的重要先驱之一：

最早是关在监牢里的人唱哀悼歌，传播福音，解除愁闷，做些有用的事。但是他们的歌和我们的不一样；我们的歌鼓励人快乐、自尊，他们的叫人哀悼，牢记上帝的律法。不久，人们玩起轻浮的把戏——迪斯康特、许多声部、奥尔加农、分解旋律(hoquetus)，使轻浮之徒跳舞而不哀悼……这些蠢人真应该听听圣奥古斯丁的刻骨铭心的话而感到害怕，他说："每当音乐(唱的歌)比唱的词更使我喜欢时，我承认自己犯下大罪。"……一个唱诗班有四五十个人时，总有三四个骄傲而轻浮的流氓用花腔来唱这无比虔诚的礼拜，花哨得让人听不出经文；其他人则像傻瓜一样，目瞪口呆。[③]

---

① 纪尧姆·德·马肖：《作品集》(*Oeuvres*)，契奇马列夫编，Ⅰ，10。

② 《名人堂》(*House of Fame*)，809—816。

③ 现代版取自《威克利夫的英语作品》(*Wyclif's English Works*)，F.D. 马修斯编。《英国古文研究会》(*Early English Text Society*)，1880，第191页。

14世纪中对音乐的广泛传播和普遍欣赏

新艺术时期，不仅教堂里回荡着神秘肃穆的宗教音乐，不仅有学问的大学教授思辨着玄奥的理论问题，还有新的世俗音乐艺术到处盛行，其清新可喜，不分贵贱，人见人爱。目光所至，绘画、浮雕、诗歌、故事，比比皆是欣赏音乐的证据。薄伽丘的《十日谈》的气氛浸透了音乐，每一天以音乐结束，大多数日子以音乐开始。例如，第一天饭后，有几个人边歌边舞，这当然是流行的巴拉塔。薄伽丘描写的舞蹈是由一个少年或少女领头的群舞。他们唱的歌常常有携带乐器的其他人演奏利都奈洛，即间奏段，形成对比。受过教育的人无不熟悉音乐。薄伽丘描写但丁如何熟谙音乐时说，这位诗人年轻时对唱歌演奏特别感兴趣，只要唱得好，是个好音乐家，都是他的朋友。他写许多诗歌请他们谱曲。但丁漫游《炼狱》，遇到年轻时的一个音乐家朋友卡赛拉，后者听到诗人的呼唤，应之以但丁的一首可爱的坎佐纳《爱情不讲理性》，甜美的音乐听得那一行人如痴如醉。[①] 这位音乐家可能是新艺术时期佛罗伦萨的一位了不起的大师，可惜关于他的资料只见于这一处。

音乐不仅用于节庆，在休闲时刻、在日常生活、特别在朝圣的旅途中都能听到。前往贝克的托马斯（1118—1170，英国坎特伯雷大主教，被暗杀，后被封为圣徒。——译注）墓的朝圣者一路唱歌弹琴，有许多资料佐证。神秘剧也充满了音乐，前一章讨论格里高利音乐的扩展时已经提到。英国神秘剧里有多处提到音乐的应用；常常由一个演员邀请其他演员或在座观众一起唱歌，如在迪格比神秘剧中。[②]

英国人很喜欢音乐，音乐是他们的教育、宗教、娱乐的一个重要组成部分。14世纪的学校大都仍挂在宗教机构下面，虽然也有一些独立的学校。普通小学低年级的音乐课大都很简单，只适合幼小儿童。歌唱学校的程度较高，主要目的为“教儿童学唱歌，以便在隐修院事奉上帝”。歌唱学校可能也教读书写字。在这一方面，法国的咏经学校要严格得多。巴黎圣母院对唱经男童的操行守则（1408）要求唱诗班长教他们“素歌和对位”，另外可以加些得体的“迪斯康特”；但是，音乐训练“不得防碍文化基础的学习”。[③] 在英国，对写字似乎不像识字和唱歌那么重视。乔叟笔下的女隐修院长的故事讲到一所小学时，只字不提书写：

他成天唱歌或吹奏乐器，
学谈吐、学唱歌、学识字。

贵族的教育少不了音乐，他们学习弹琴吹笛、唱歌跳舞。乔叟笔下的修士介绍骑士教育的成果时说：

---

① 《炼狱篇》Ⅱ，101—117。

② 见《迪格比戏剧集》，F.F.福尼瓦尔编，《英国古文研究会，另类》（*Early English Text Society, Extra Series*），70，第100、107、145页。

③ 参见安德烈·皮罗：《查理六世治下巴黎的音乐》（*La Musique a Paris sous le Regne de Charles* Ⅵ），施特拉斯堡，1930，第19页。

他成天唱歌或吹奏乐器；
能端坐马背，骑术高明；
能度曲，能操琴，
能跳舞，能书画。

高级贵族，特别是执政王族，不仅喜欢音乐，还把优秀的音乐家养在宫里，付以厚俸，还出重金购买名琴。许多法国国王和王后的帐本上都有多项购买和修理乐器的开支。傅华萨(1333？—1400，法国宫廷史官。——译注)在他的《见闻录》中讲到1380年查理六世加冕时有"30余人吹喇叭，演奏极其清脆"。阿拉贡王约翰一世(1350—1395)爱好音乐，为了请一个原在勃艮第宫的著名管风琴师来为自己效劳，不计代价，把那人的几架便携式管风琴和"记着他演奏的埃斯坦比耶舞曲和其他乐曲的本子"都弄来。[①] 为英王爱德华三世(1327—1377)效劳的音乐家名单上有五支小喇叭、一把西托拉(citoler)、五支笛子、一只塔巴雷小鼓、两支克拉林喇叭、一只阿拉伯小鼓、两把提琴和三个 waytes 。[②] 所谓 waytes，又写作 wayghtes 或 waits，原来是街头艺人或王公贵族家雇佣的音乐更夫，在规定的地区内巡逻，兼报时辰。他们吹一种双簧的管子，即双簧管的前身。王公贵族雇佣的音乐家都在乐器上佩戴主人家的盾形纹章，例如，喇叭和风笛上挂绣有盾形纹章的小旗。

那时候，没有一个庆典少得了艺人，不论是群众性的或是私人宅邸请客。远游归来，用音乐迎接；宾客从大门走进内厅时，有音乐伴送；主教巡视教区，偶尔也雇佣艺人欢迎；节庆用餐和餐后跳舞时，有艺人伴奏；竞技比赛以喇叭吹华彩开始，结束时用音乐为胜利者欢呼。音乐家伴随军队出征，两军交战时继续演奏，因为"音乐能鼓舞士气，激发各种脾性的人的机智"。富有的贵族仿效国王，有自己的乐团，不时让他们到各地去演出(就像后来的剧团那样)，为他们的艺术才华出具证明信件。

166

除了供职于王公贵族门下的艺人外，有许多不依附于人的音乐家，靠教音乐和作为独立艺术家表演谋生。艺人的人数越来越多，当局和艺人们自己都觉得非组织起来不可。14世纪起，就形成了市镇行会和其他行会，其中最早的是维也纳的尼古拉兄弟会(1288)，继而有卢卡的号手团，有巴黎的圣朱利安艺人会(1331)琴师笛手的兄弟会那样的大组织，后者甚至有自己的医院。这些组织的头领叫做艺人王，地位相当于今天大乐团的音乐总监，不过他们惩治纪律的权力极大极严。行会的组织和现代工会一样严密有效。如果不照规定数额付酬，会员不得提供音乐服务；属于另一个组织的艺人不得在本地区演出。艺人享受的自由比中世纪大得多，当局见他们头疼，因为他们能够在唱歌的掩饰下煽动社会政治叛乱。他们同情在14世纪大有进步的求解放的思想，因而常常同某些人群同当局发生纠葛。法国在1395年明令禁唱涉及东西教会大分裂的尚松歌曲。取笑勃艮第人和巴黎人的歌曲引起勃艮第人和巴黎人的愤怒，乃至大动干戈。有一个艺人因为胆敢演唱勃艮第人的歌而被捕入狱，关在巴黎附近默伦的牢里。[③] 15世纪初，英国下议院谴责威尔士艺人煽动叛乱："威尔士不得豢养游手好闲之徒和押韵做诗的人，不论他是艺人或流

① 见费利普·佩德雷尔：《阿拉贡家族的让一世，音乐作曲家》(*Jean* Ⅰ *d'Aragon*, *Compositeur de Musique*)，收在《里曼纪念文集》(*Riemann Festschrift*)中，莱比锡，1909，第231页。

② 见约翰·霍普金斯，出处同上。第207页。

③ 见安德烈·皮罗，出处同上，第31页。

浪汉。他们弄神弄鬼，造谣惑众，欺骗百姓。威尔士盗贼蜂起，造反滋事，根子一半就在他们身上。"①

作为最高权力机构的市镇议会颁布许多音乐条例，设立乐官，最早的乐官当推镇牧官，由市镇议会发给他号角。斯特拉斯堡镇议会在1322年规定："第三次钟鸣"后，不得吹大小喇叭和号角，不得敲锣打鼓，只准吹肖姆管等柔声的管笛。这条禁令制订得何其英明，这个中世纪的城镇比我们的现代城市还要先进！不过，也就是在这个城市，每天晚上八至九时之间，镇议会钟楼上的号角一响，犹太人必须闻声出城。但只要付一笔钱，也可以留在城里不走。大多数音乐条例是关于婚礼和群众舞会的，连这种场合雇佣音乐家的人数都有详细规定。再过一个世纪，就会有一批乐曲出自这些卑微的音乐家们的组织，直接导致我们今天如此欣赏的伟大的交响曲。②

167

① 见 J. 居瑟朗：《中世纪的英国流浪者》(*English Wayfaring Lives in the Middle Ages*)，纽约，1920，第212页。

② S.E. 法拉尔：《杂耍艺人在法国》(*Les Jongleurs en France*)，巴黎，1910。

第九章

168

文艺复兴

文艺复兴和人文主义

上一世纪中旬，浪漫主义的历史学家在发现中世纪学术文化兴奋之余，企图在中世纪和近代之间划一条界线，并在两者之间设立一个缓冲期，称之为文艺复兴。米什莱(1798—1874)把他的法国史巨著(1855年)的第九卷题为《文艺复兴》，从而成为最早采用此词的近代史意义的人。但是影响最深远的是1860年出版的雅各布·布克哈尔特(1818—1897)的不朽巨著《意大利文艺复兴时期的文化》。

由于著史的人大部分受浪漫主义精神、宗教或实用的目的所制约，力求挑选一些重要的事件作为醒目的路标，今天的教师和著述家大多仍以君士坦丁堡的陷落、拜占廷学者逃往意大利、美洲的发现或马丁·路德脱离旧教定为中世纪的结束，把君士坦丁堡的陷落和拜占廷学者逃往意大利理解为人文主义的起点。但是，他们忘记了一点：人文主义基本上是一场拉丁文化的运动；攻克君士坦丁堡固然影响到政治、宗教、经济等领域，但对文学艺术很少直接影响。美洲新大陆的发现是又一件大事，日后显示其对政治和经济的重要意义，但对文明没有直接影响。马丁·路德叛教的日期相当重要，但此举带来的不仅是宗教生活，而且是智力生活各方面的动乱；待到马丁·路德的活动产生影响时，文艺复兴运动已如日中天，宗教战争不过趁文艺复兴之势真正复活了中世纪的那股热诚和自我牺牲精神。

米什莱富有激情，他那无边无际的想象力往往凌驾于他那渊博的学识之上，不过诗人的直觉有时帮助他得出极其清晰的结论，得出同行们几十年都未能说清楚的结论。他认为，“宇宙的发现、人的发现”是文艺复兴的精髓。的确，文艺复兴和人文主义的出现，不是因为有几个学问家发现了古代文学艺术的丰碑，文艺复兴和人文主义植根于对新时代的深切向往和热情企盼，植根于对第二春的渴望。罗马精神非但没有死，反而从不中断其影响。不仅意大利，其他各国都知道、喜欢并朗诵罗马诗歌。维吉尔、奥维德、卢卡、尤维纳利斯和贺拉斯永远受人喜爱，萨卢斯特的影子笼罩着整个中世纪的历史著述。我们把“新生”的思想同15、16世纪挂钩，但中世纪已经有过

169

几次名副其实的新生,后来才终于也加上文艺复兴的标签。现在我们有卡洛林文艺复兴、诺曼文艺复兴、古英吉利文艺复兴或霍亨斯陶芬文艺复兴。罗马法律、希腊罗马的哲学和科学在中世纪都是不容忽视的。索尔兹伯里的约翰的人文主义修养是十分令人敬仰的;沙特尔学派复活柏拉图精神态度之明朗不亚于14世纪的彼特拉克及其学派。诸如人是高贵的,不论地位高低、出身贵贱;诗人的才华是上帝所赐,非勤学苦练所能造就;文学是不朽的等等"文艺复兴的思想"在中世纪早已有人知道并表达,虽然我们把它们归入所谓的近代。由其主要代表人士的作为观之,人文主义和文艺复兴并不企图苦心经营、重建古老的废墟残迹,而是为利用过去的经验、按照新的蓝图建设一个崭新的世界作出贡献。他们不是要复活一个被遗忘了的文明,他们寻求属于自己的新生活。

布克哈尔特和伏尔泰、米什莱犯了同样的根本性错误,他把14世纪看成文艺复兴的准备阶段。把但丁、彼特拉克、薄伽丘、乔托、朗迪尼仅仅看成15世纪的先行者,等于把个别的天才看成下一个世纪的刹那的闪烁。这样的观点只能出自对中世纪文化的认识不足,历史上还真有人把这种观点引伸到荒谬的极端。对文艺复兴时期以及文艺复兴时期的文化探索越深入,就发现它的根源可追溯到越早的时候。沃尔特·佩特是最早追溯到但丁和薄伽丘以前的时代的人,声称一切看上去太先进,因而不可能是13世纪的现象,其实都是文艺复兴的现象。近代史继续走这条路子,不久,把中世纪晚期所有貌似奇怪的自发的东西都纳入文艺复兴;那几个世纪中的有生命的东西都被拿走,剩下光秃秃、空洞洞的年代。但是,文艺复兴不是人类文明的一个突然的巨变,

170

而是一个长长的过程,中间有变化、有波折、有犹豫、有过渡、有混合、有同化。从浪漫主义观念中解放出来的有思想的探索者不会把这些看作时代精神的统一表现,归纳成一个公式,叫做"文艺复兴",而是正视这一时代的庞大复杂,耐心地审视一个又一个的新与旧的冲突。"中世纪"和"文艺复兴"不应该是对立面,因为许多中世纪因素继续存在于整个文艺复兴时期,甚至到文艺复兴时期以后还存在;这种首尾交叠的现象可以同17世纪后半叶巴罗克已经全盛时期文艺复兴思想还一直存在的情况相比。

历史学家也实在为难,因为"文艺复兴"和"人文主义"两个词含义模糊,因为这场运动的主要成员所持的观点不同。中世纪就已经有了求改革、求回春、求重生的强烈愿望,光辉灿烂地表现在圣方济和圣贝纳文图的言行中,表现在菲奥雷的约阿基姆(死于1202年)的先知预言中,这位西多会的修士认为,一个新的纪元正在到来,那将是"灵性的时代"。我们固然不能说文艺复兴直接出自这种气氛,但这些13世纪改革者的巨大影响是不可否认的,文艺复兴同他们的精神财富的密切关系是不言而喻的,因为是人文主义把他们梦想中的宗教世界转化为挽救生命、赋予生命的有创造力的世界。人文主义的三大先驱——但丁、彼特拉克、黎恩济,同方济会信徒的改革思想关系紧密;求文化新生的强烈愿望同求教会改革的强烈愿望是一致的。"改革"一字在中世纪常常提到,中世纪基督教的两大力量——帝国和教会——衰落期间不断提出改革。在这两大势力奄奄一息之际,人文主义和文艺复兴继承其思想和宗旨而崛起。他们保留普世主义,但他们的普世主义是缔造一个非政治的、幻想、美德、艺术和学术的帝国。说来也怪,在政治上他们恰恰是反对普世主义,提倡新生的民族主义思想。正是这个民族主义的烙印,以及对拉丁文明的重视,成为中世纪末和文艺复兴之间的分界线。人文主义的诞生是意大利民族独立、领导欧洲文化的意识的苏醒。这个民族主义和我们现代人的民族主义概念当然不是一回事,因为拉丁的民族主义仍离不开中世纪的普世主义,虽然它已经增加了古典主义的因素而扩大、深化。人文主义公然

171

宣称的普世文化思想又是中世纪的思想,不过中世纪力求通过教会来建立的东西如今在教会以

外尝试，这又是一个同过去决裂的标志。

“人文主义”和“文艺复兴”是几乎可以互相交换的词；它们标志两股密切相关、不断接触、时常融会贯通的文化潮流。二者都寻求理想的人性，把古代视为文明文化的典范，新时代可以建立于其上。“人文主义”几乎常用来指古典文化的培育，“文艺复兴”则指那一时期的艺术活动，或指当时的整个生活。但如果从真正的透视角度观之，仔细衡量涉及的种种问题，人文主义和文艺复兴代表的是一个统一体，之所以会有意义上的差别，主要是由于此二词的应用不严密。意大利整个 14 世纪已经弥漫着人文主义精神，虽然直到 14 世纪末，意大利艺术中才出现立足于古典规律的新风格。连 15 世纪的这种新绘画、新雕塑和新建筑还久久离不开学识渊博的文人学士那些人文主义者的顾问，是他们给艺术家指点道路。艺术对文学的依靠不过又一次说明，人文主义和文艺复兴不能轻易地相互脱钩；二者的驱动力是一样的。如果说人文主义比文艺复兴先出现，那只是因为二者共同的动机，即寻找新的人性，如米什莱所说的“人的发现”，先成熟地出现在文学中，那时在艺术中尚不清晰可辨。

新的意大利民族的人文主义打破了此前一直充当旗手的法国文化的霸主地位，重新建立古罗马对待“野蛮人”的态度，“野蛮人”是给法国和德国民族的绰号，因为是他们的侵略导致意大利文化的暂时衰落，如今东山再起。这里又涉及一个使历史学家迷惑不解的问题，即：文艺复兴时期的人们所主张和表达的重生和复兴的概念问题。

16 世纪前半期，一般被认为是文艺复兴的全盛时期，它深信文艺复兴时期的人们重新发现了知识和美的源泉，相信自己的创作将从此成为智慧和艺术的永恒典范和丰碑。在“野蛮人”国家中，这种重生的意识基本上限于文学，文学在“美文”(bonae litterae)的名称下，包括了从诗歌到哲学的整个领域。所以，拉伯雷说到“美文的再生”，好像美文已是确立的事实；伊拉斯谟被认为是“新文学从陈规陋习等垃圾中脱颖而出时第一个加以研究的人”。而在意大利，对文学艺术复兴的自豪和喜悦早在一百年前已有表现，文艺复兴的思想既包括艺术也包括文学。《拉丁美文》一文的作者洛伦佐·瓦拉(1407—1457)梦想重建罗曼语，他认为，罗曼语会更加灿烂，重现所有科学的光辉。 172

把重生看作与特定时期有关的历史事实的第一个人是吉奥吉俄·瓦萨里(1511—1574)，他是《意大利杰出建筑家、画家和雕塑家生平》(1550 年)一书的著名作者，本人也是一位不错的艺术家。他的这本传记集子可以看作现代艺术评论的最早原型。瓦萨里用“重生”一词，取自拉丁文 renasci，作为称呼我们后来称之为 Renaissance 时期的标准名称。他把文艺复兴的界线比一般意大利人更往前推，认为重生出现在 13 世纪初。全书分为三个时期，相当于我们分类的文艺复兴早期、中期和盛期。瓦萨里是最早系统地研究这一问题的人，可是，我们不能忘记，别人且不谈，薄迦丘和莱奥纳多·达·芬奇在瓦萨里之前很久就承认乔托具有划时代的重要性；在阿尔卑山北，伊拉斯谟和丢勒认为艺术的回春和重生发生在二三百年以前。

弥漫 16 世纪的重生和回春的感觉太普遍，受审美、伦理思想的支配太深，绝不能仅仅视为对古典世界的模仿。如果说敬仰崇拜古人，那只是因为古人发现知识和艺术同文艺复兴人追求新的生活和新的艺术时所皈依的知识和美出自同根。重要艺术家如今忙于系统检查古典文明的残余，测算掂量其分量，以便用于生产。但是，单凭发现古代不至于带来这一伟大的活动和形式、风格的变化；人们对古代的欣赏和想象达到一个几乎具体触摸古人文化的地步，古文化时刻在他们周围，探手可得。如今艺术家用心占有古典遗产，明白这笔遗产对他们的重要性。

我们如果把"文艺复兴"一词用作风格标记，那么必须摆脱重生的思想，而把它理解为一种风格潮流，继哥特风格而起，以重新感受大自然、比例和构造，以利用得自古代源泉的动力来达到它的创作理想。这一风格体现了文艺复兴文化的真正精神。它实现了最早几代文艺复兴和人文主义者的艺术憧憬。人文主义的科学态度和批判精神使艺术讲究方法，导致线性透视的发现、研究解剖、根据数学测量勾画人体，在音乐方面导致现代和声原理。人文主义中的唯理主义的不良后果要到16世纪才真正出现，表现为所谓的"风格主义"(mannerism)。

173

文艺复兴同意大利关系密切，以致在许多人的心目中，文艺复兴同意大利不可分割。布克哈尔特称意大利为现代欧洲的长子；其他历史学家认为意大利文艺复兴是摆脱统治中世纪的法国神学和骑士制度的彻底解放。下一个问题是，我们认为是14至16世纪的意大利所特有的这种文明和艺术风格是否跨越阿尔卑斯山。布克哈尔特不承认有非意大利的文艺复兴，然而，别人认为，文艺复兴是一种世界性风格，源自意大利，最后被其他各国所接受。原来是哥特风格的地区，浸透了伟大的哥特时期的精神，当然大量保留自己的传统，然而，像人文主义给予北方诸国的精神生活新的刺激一样，意大利的文艺复兴也给阿尔卑斯山北的艺术与文学生活带来深刻的变化。北国的文艺复兴获得了某种南方的文化色彩，以自由独特的方式处理，培育出明确有力的地方特征。北方搞文艺复兴的是中产阶级，他们的生活和举止大大不同于意大利人，他们的艺术活动和精神生活的表现形式当然也随之而完全不同，尽管仍然保留来自地中海的火苗。勃鲁盖尔的艺术的精神固然同他本国、同扬·凡·爱克的精神密切联系，但是他对空间的处理没有意大利的影响就不可能解释。他始终忠于家乡佛兰德斯的风景和农民，但他的眼睛看世界的方式不同了。15世纪勃艮第作曲家的歌曲和弥撒曲继承复调结构的伟大传统，但洋溢着来自伦巴第、西西里或托斯卡纳的无忧无虑的民歌的甜美。16世纪初，意大利艺术家和手工艺人大批出走，鼓励他们定居法国，定居其他国家的也有，不过较少。漂亮舒适的庄园代替了阴森森的封建宫堡；哥特传统正在败下阵来，古典的比例和作曲方法正在被吸收入文学艺术的各个部门。

174

文艺复兴时期的音乐得到现代研究的确证

文艺复兴时期的音乐，虽然被长期误解和忽视，而且背上许多错误的观念和审美评价，如今终于逐渐踏上其应有的地位。认为在歌剧问世前几百年里，文艺复兴的精神没有触及音乐的说法，是有这样一个事实为依据的，那就是，具体的文艺复兴现象，如对古代重感兴趣，直到16世纪末才表现在音乐领域。但是，我们在上文已经看到，古典文艺的复兴虽然是文艺复兴运动的重要因素，但不能算是这场伟大运动的支配力量，因为古文化并没有死去，文学艺术中的古文化之流从来没有干涸，虽然常常枯水。我们也看到，对古文化的兴趣不时变得强烈，比重越来越大。但是对古人音乐的研究起伏不大，因为，古希腊留存下来的音乐财产不过是几个乐曲片段。可供了解的音乐本来已经不多，文艺复兴时期的人又无法接触到，因为他们不能解读古人的音乐记谱，那有待于好几百年以后的人来破解此谜。保存下来的大量理论文章和数学哲学论著不能提供一个真实的、活生生的古代音乐的景象；通过研究这些文字而得出的结论和推断都属于幻想。1600年左右的确发生了不妨称之为古音乐的复兴，有一群修养颇

高的绅士，佛罗伦萨一个文学艺术会社的成员，决定根据古典传统改造音乐。他们选择希腊悲剧为蓝本，他们想象中的那些悲剧是从头至尾唱歌表演的。不用说，他们创作的东西丝毫不像古代的悲剧；事实上，它也是瞻望未来，并不复古。可惜，这件事成为音乐史学家们犯下一个令人遗憾的错误的根源。他们只见其同古典希腊的纯属表面的联系，误以为1600年是音乐文艺复兴的开始，从而把音乐看成拖在人类艺术智慧的其他表现形式后面、晚二三百年才出现。这一点他们没有想到；怎能设想一个熟读彼特拉克、目染拉斐尔绘画的人，居然一坐在楔槌键琴前或一拿起维奥尔就变成一个中古人，怎能设想莱奥纳多·达·芬奇一放下画笔拿起他心爱的琉特琴，就变成一个中世纪的人了。

音乐史的这类错误观念一半可以用这样一个事实来解释：文化文明史学家对文明历史中的音乐一无所知，尽管他们寻访的每一个宫廷、每一个教堂、每一个图书馆、每一个博物馆、每一个画廊，都会提醒他们，音乐在人类文化史中广泛流行、无比重要。如果说历史学家只是不知道，那么音乐学者是受阻而不能真正了解音乐在文艺复兴运动中的作用，因为他们把音乐孤立起来，脱离其他艺术领域。他们一方面用19世纪人的眼睛审视音乐的性质，把兴趣局限于技术问题，凡是不能同现代音乐语言融合的东西，一概斥之为原始。这样一来，产生了最荒唐可笑的历史名称和风格名称——“前巴赫”时代，把罗马式、哥特式、文艺复兴和巴罗克归并在一起，当作一堆莫名其妙的“古音乐”。 175

19世纪后半期开始的音乐学家的艰巨工作使我们的看法发生巨大变化。中世纪和文艺复兴的繁复的记谱被解读出来，欧洲大学的音乐学学府建立起高水平的学术研究的技巧和方法。继这些学术先驱的研究之后，全世界都开展工作，以恢复所谓的“古音乐”为目的。这项工作绝不能视为已有最终结论，但是从中可以肯定一个事实，那就是，所谓音乐文艺复兴发生较晚的学说是错误的。现在很清楚，音乐是中世纪和文艺复兴文化的一个重要部分，不论在质量还是数量上；音乐和其他艺术一样意识到自身的复兴；音乐受到活跃于当时的绘画、文学或哲学的同一智力思潮的影响。文艺复兴音乐的意义、构造和发展和文艺复兴其他表现的意义、构造和发展是一样的。

晚期哥特式音乐的最后体现

从传奇人物卡塞拉学派开始出现的14世纪的巨大的音乐生产力，来得突然，去得突然。但存在期间影响不小，一旦精力殆竭，立即消失得无影无踪，没有留下一个传人，就此成为历史。历史上的这种返古倾向，在著名的斯夸尔恰卢皮手稿[1] 中看得清清楚楚，这份手稿是新艺术的主要资料。编者收集了一个正在走向消失的民族艺术的丰碑，留给后世。因此说，文艺复兴初期在音乐中出现时，走的是和乔托、薄伽丘同一条路子，但它拒绝同其他艺术一起继续同路而另辟蹊径；这是文艺复兴史上的一个奇怪现象。它走的一条路经过法国新艺术、勃艮第音乐、英吉利音乐，到达法兰西－佛兰德斯复调声乐的统治。中世纪文化的各种势力在勃艮第汇合，让它们的遗产作最后一次宏伟的表演。勃艮第在音乐界起着不容置疑的领袖作用，成为音乐世界的中心。 176

① 出处同上，第157页。

事情这样发展，似乎表明中世纪精神在音乐艺术中实在根深蒂固，似乎离开了最早在那里长大的那片哥特土地，就无法再有机地成长。14世纪作过一番美丽的冒险以后，意大利音乐无足轻重，倒是古老的哥特土地的生产力从不懈怠，经过地中海流来的清新欢快艺术的刺激和丰富，迸发出无穷的活力。

人们习惯给15、16世纪贴上尼德兰乐派的标签。我们的音乐史教程提到第一、第二甚至还有第三尼德兰乐派，给人的感觉仿佛法兰西的哥特式一夜之间转到日耳曼地界，不出几年就登峰造极。从文化角度考虑，不从通常的政治地理角度考虑，尼德兰并不代表同古罗马气质截然相反的纯日耳曼文化。在14、15世纪，尼德兰（亦即"低地"）纯粹是一个地理名词，有民族性涵义是比较近代的事。所以，"尼德兰乐派"一称其实不妥；因为从历史来说，勃艮第是第一个把低地几省组织成一个政治单元的国家，因而是尼德兰、又称荷兰的前身，但它是法国文化与文明统治的国家，许多地方完全是法国的郡县。勃艮第公爵们在第戎的宫廷完全是法国式的，实际上是法国的一个伟大的知识中心。① 公爵是这个地区的最大贵族，他宫里的许多头面人物在直属法王的法国领地拥有采邑，为法王的侍臣，公爵对法国内政有相当影响。直到15世纪中期，法国人才开始把勃艮第作为法国国土上的一股外国政治力量。即便如此，还要过几年，他们才以敌意回敬。南锡一战（1477年）后，勃艮第公国正式并入法兰西王国。

勃艮第和法国合并后，拉丁人和日耳曼人之间的分歧越来越明朗化。言语的差别以前无关紧要，如今变得刺眼，日耳曼的势力和地位迅速提高。形势转变，原属勃艮第传统的四个省份——布拉班特、佛兰德斯、荷兰和泽兰——基本上都日耳曼化，只有埃诺和那慕尔保持罗曼语。整个国家如今是"尼德兰"成分多于法兰西，"勃艮第"几乎成了过时的名称，虽然古老的勃艮第传统在这些战乱年代并没有完全消失。眼看这片低地摆脱了法国势力后可以成立一个有自己的政治和文化的国家，但是他们注定还要经过一个过渡阶段，结识另一个拉丁文明。17个省份被合并为神圣罗马帝国的勃艮第圈，政治上由西班牙统治。查理六世把北部和东部尼德兰纳入勃艮第后，民族形势倒向日耳曼一边。在腓力二世从父亲那里继承的尼德兰国家中，说低地日耳曼语的省份在面积和人口上都超过瓦隆和皮卡第。但是法国文化的影响未见稍减，甚至在反抗西班牙而建立独立的尼德兰后依旧是一股有生力量，这个国家如今是一个独立体，完全脱离其强大的邻居法国和德国。省份之间的强烈差异开始不显得那么尖锐，不久便成为同一个民族文化内部的地方性区别。

177

前面说过，法国文化的巨大影响在低地国家特别强烈。佛兰德斯和布拉班特的边界内有大片说罗曼语的领地，埃诺则纯粹说罗曼语。离得更远的荷兰本土的文化影响大都来自富有而古老的南方，而且通过与法国文明的接触，参与南方所经历的文化进步运动，虽然不是直接地。许多说法语的官员来佛兰德斯语区定居，使法国影响增大，从而诞生了中期尼德兰文学，受到法兰西的赞助，但不失去日耳曼的特点。同样，勃艮第也接受并继承法国的音乐传统，到15世纪初，谈不上有什么具体的"尼德兰"音乐。我们看到的是同一个哥特文化的色彩缤纷的独立的音响世界，因为勃艮第人仍喜欢把不同类的乐器对置并列，甚至进一步强调音乐的多色彩性，特别通过人声组和乐器组的交替的应用。

① 见加布里尔·贝鲁斯：《乔治·夏斯德冷，15世纪政治史与文学史研究》（*Georges Chastellain*, *Etude sur l' Histoire Politique et Literaire du* XV *siecle*），比利时皇家学院《回忆录（书信集）》，第二辑Ⅶ。

哥特因素和早期文艺复兴因素的风格调和

178

英格兰的影响

从这一世纪的第二个二十五年起，来自布拉班特－林堡、佛兰德斯和埃诺等省的音乐家开始显示其原来特性。他们接过高度发展的哥特音乐文化，以清新而不失天真的活力丰富它，恢复它的青春。这样，古老的哥特艺术注入了新的生气。它变了，但基本上恪守复调音响和器乐伴奏，这一点说明它是马肖的事业的继续。除了音响性质相似以外，早期的勃艮第人还采用哥特晚期培育的那些音乐形式；有乐器伴奏的歌曲和马肖使之定型的复调叙事歌盛行，连叙事歌的浪漫色彩的语调都成功地再现出来。这一时期吸收了许多在马肖那时已经开始有所表现的游吟艺人的因素：也就是说，质朴，同哥特式的复杂结构原则相反。质朴也是旋律结构的指导原则，旋律变得安静而有弹性，线条优美，容易上口。一场风格的大调和出现了；法兰西、英吉利和意大利因素联合起来，与格里高利旋律达成新的关系，从而打开圣乐历史的新的一页。结出的圣乐艺术之果是那么深刻、那么真挚，至今犹为教堂音乐所少有。这一极其奏效的新艺术具有极大的艺术力量和宗教力量，很快就排挤掉保守的老的奥尔加农残余，这也许可以归功于新兴的给格里高利曲调配复调的做法。世俗音乐方面，较晚的文艺复兴尚松歌曲的优雅风度已经明显地出现在用法语歌词写的勃艮第尚松中，而在第戎宫里众音乐家巧妙地创作的简单歌曲中，明白无疑地有着飘逸轻盈的高卢人的民族特征。

哥特人虽仍然偏爱对比强烈的音响，但开始显露出同质音响的苗子，这一半得归功于英国。在世纪之交，有一股英国音乐的影响涌向欧洲大陆，不得不引起历史学家的注意。当时的英国音乐有不列颠人的典型的民族特性：强烈的但事出有因的保守主义，既能进又能退；谨慎掂量新事物，以便作出可能的适应。他们的乐曲显示一种立足于自然朴素的合唱的音乐观，同大陆上偏重器乐的倾向相反。优美的合唱一直是不列颠人的杰出的艺术，尽管在18、19世纪进入多愁善感的枯水期，合唱艺术还是绵延不息。19世纪最后二十五年中开始的、导致20世纪诞生一个杰出乐派的英国民族音乐风格的重新崛起，确立同15、16世纪音乐的直接联系，把英国声乐的原有优点再一次融入英国音乐。英国歌唱家在1418年的康斯坦茨公会议上大获好评；在此前后，英国音乐风格的典型特点开始在法国和勃艮第受到赞赏。风格因素的交流是政治形势的自然继续。百年战争正进入最后阶段，英国人和勃艮第人结盟，正牢牢地插足欧洲大陆。

179

来自英国的最重要的风格因素是英国的迪斯康特，特别好听，勃艮第人热切地起而效之。两种不同的迪斯康特——英国的和弦式谐美和大陆的色彩斑斓——的交汇产生了所谓的fauxbourdon（福布尔东，也译作假低音），也即莎士比亚所说的faburden（法伯顿）。曼弗雷德·布科夫策尔的一篇精彩的论文颇有说服力地证明，福布尔东的起源和性质一直被人误解。它远非一连串不断的平行三度和平行五度，它是总的迪斯康特学说的一个阶段，一个较晚的阶段；提供对位进行

与平行进行交替使用的机会。① 福布尔东的定旋律被想当然地认为在最低声部，谱上也这样记写；但实际上，它是由最上面的声部演唱，因为两个上声部按照写下的定旋律的原位构思，应用“视觉唱法”(sights)即移位读谱唱出，听觉效果是在这个定旋律上方五度或八度。然而，定旋律从来不出现在原位上，而是在其上方三度，只有乐句的开始和结束处，定旋律才在原位。这个貌似复杂的体系其实很简单。中世纪的迪斯康特歌唱家总是在指定旋律上方根据音程来算出自己要唱的旋律。因此，必须有一条定旋律，至少有一个想象形式的定旋律，作为出发点。由于定旋律不按其谱上位置演唱，所以叫做 fauxbourdon，意思就是假低音。有意思的是，布科夫策尔找不到一个相当于这显然是法语的英语对等词，最早的误读，像 faburden，比欧洲大陆上的原词要晚得多。

有一些 15 世纪的理论家提出如何唱福布尔东的指示。印在布科夫策尔文章附录里的一些专著说得很清楚，这是一门即兴演唱的艺术，由此而证实这样一个论点：民间音乐实践用进了艺术音乐。至于福布尔东的艺术加工，则是勃艮第乐派的事了。

180

英国乐派的重要性在许多文献中都提到，有些在英国，如圣埃德蒙学院的著名的奥尔德霍尔藏稿，内有大约一百三十八首乐曲是英国人写的，但大多数在博洛尼亚、摩德纳、罗马、威尼斯、佛罗伦萨、巴黎、康布雷、维也纳和慕尼黑。这一事实使历史学家大伤脑筋，特别在研究邓斯泰布尔时。邓斯泰布尔是英国音乐的重要大师，他的作品散见于欧洲各地，在英国本土却很少。15 世纪最重要的音乐藏稿是几部手抄本，抄有 15 世纪前三分之二年代的一千五百余首作品，是著名音乐学家弗朗茨·克萨韦尔·哈贝尔在特伦托大教堂的图书馆里发现的。② 这些手抄本收的虽然大都是勃艮第和法兰西－佛兰德斯的音乐，但也有英国作品。不幸的是，英国作品大都简单地标着 Anglicus 或 Anglicanus(英国)，所以很难判断为何人所作。具体的音乐实例虽然不多，提到英国音乐及其导师约翰·邓斯泰布尔的文字却很多，而且均属溢美之辞。“因此，当今音乐美妙地腾飞，它似乎是一门新的艺术，起源于邓斯泰布尔领导下的英国人，邓斯泰布尔是和高卢的迪费、班舒瓦同时代的人。紧接其后，有现代作曲家奥克冈、比斯努瓦、雷吉斯和卡伦。这些是我听过的最了不起的大师。”这些文字出自约翰内斯·廷克托里(约 1446—1511)之笔，廷克托里是著名佛兰德斯理论家，在阿拉贡的费迪南的那不勒斯宫中任唱诗班指导。③ 廷克托里完全可能目睹英国音乐对他的前几代国人的影响，而且他对艺术和音乐学科的知识极其渊博，他的话应有权威性。

关于邓斯泰布尔，所知甚少；只知道他死于 1453 年，葬于沃尔布鲁克的圣司提反教堂。他也是一个有名的天文学家和数学家，是英国乐派的杰出代表和公认领袖；这个乐派成员还有莱奥内尔·鲍尔、约翰·贝内特、福里斯特等等。早期的著述家称赞他是一个伟大的作曲家，对同时代人所起的强烈影响是不容置疑的；后来有些著述家，还有些近人，甚至称他发明了对位，未免有失历史和评论的公允。邓斯泰布尔的作品超越法国经文歌的过时的严格技巧，旋律创意和自由装饰有惊人的创新和朴素大方的美。他的三部结构的音响之丰满，和声之纯净，不愧为几百年来人们景仰的划时代的大师。

181

继续读廷克托里的文章，会看到一些有趣的见解，意思说，“英国人”不得不放弃领导地位，让给“现代人”(指勃艮第人)，因为勃艮第人的想象力极其活跃，一天又一天地发明“novissime”(新

① 见曼弗雷德·布科夫策：《英国狄斯康特及福布尔东的历史》(*Geschichte des Englischen Diskants und des Fauxbourdons*)，施特拉斯堡，1936。

② 六部手抄本中有不少选收在《奥地利音乐名作集》XIV中。

③ 库塞马克，IV，153。

式)的歌曲,英国人则不改其作曲方式。这番话证明一个说法:英国之所以能起影响,主要是因为有一些从哥特时期挺过来的风格因素在15世纪新兴的音乐风格中找到肥沃的土壤。但是,英国和意大利乐派都未能在自己的领域里继续前进,益发显出勃艮第乐派之伟大。霸主地位转到勃艮第人手里,他们有自己的伟大的哥特遗产,加上来自英国的健康和来自意大利的妩媚,造就了一个光辉灿烂的综合体,形成一种音乐风格,征服欧洲并决定此后多少年的音乐创作。邓斯泰布尔的作品中有明显的意大利影响,他在意大利住过几年,大多数手稿也是在那里发现的。

勃艮第乐派

勃艮第乐派的主要大师是纪尧姆·迪费,生于1400年前不久,出生地可能是希梅(埃诺),1474年死于康布雷。他在康布雷大教堂唱诗班接受音乐教育,二十多岁时参加教皇的唱诗班,那时的教皇唱诗班里已有勃艮第歌唱家。他居住意大利期间,曾随同教皇犹金四世出访比萨和佛罗伦萨;去萨沃伊和巴黎宫廷的访问使他接触其他重要的音乐中心,从而得以熟悉欧洲音乐的各种风格和趋向。他在创作力旺盛时期定居康布雷,作为康布雷大教堂教士,负责那里的音乐。迪费同勃艮第宫廷的关系十分密切,他肯定同其他宫廷也保持良好的关系,在他的庄园里找到许多向他表示敬意的礼品,有路易十一给的,有安茹的勒内给的,有洛伦佐·梅迪契给的。迪费的艺术一半依靠哥特晚期的传统,一半依靠意大利因素,依靠这两种音乐文化的相互调和,同邓斯泰布尔的调和则主要见于他的论著。

勃艮第乐派得自哥特文化的,是按照严密的结构线条组织音乐,减少14世纪音乐作曲的即兴性。人们对按照通用程式的精美艺术形式的崇拜卷土重来,表现在迪费乐派的无比温婉、亲切、带秋意的艺术的淡淡的哀愁中。14世纪的梦想在这种音乐中变得有模有样;14世纪尚在胆怯地进行试验的东西,在15世纪得到完美的解决。佛罗伦萨人的最早的论述变为精致而成熟的作曲技巧。连续五度和八度的时代过去了;大量六度和三度的乐句使音乐听上去柔而醇。总之,可以觉察到一种前所未有的健康的声色美。这一时代的音乐散发出一种悲哀的压抑感,因为这是一个把生之喜悦同宗教热忱相结合的时代。14世纪的革命倾向偏爱艺术中的史诗形式,15世纪这个神秘时代给抒情形式提供良好的土壤。迪费时代培育(现代意义的)歌曲,充分表现诗歌和诗歌内容的歌曲。14世纪的音乐和歌词的联系比较肤浅,而勃艮第人把诗歌视为一个整体,力求音乐也作为一个整体与之相符。不错,他们的感情幅度不大,英雄气概和激情的题材不属于他们的范围,同新艺术时期的客观阳刚相比,显得阴柔伤感。安详、深邃、超越尘世的感觉是他们的天地,自我克制和趣味高雅的表现是他们的理想。他们始终脱不了一丝哀愁。 182

勃艮第的世俗音乐,特别是有伴奏的复调歌曲,继续不断地发展马肖的传统,教堂音乐显示出明确的意大利影响。迪费这一代人对于为弥撒的不变各段谱写复调音乐深感兴趣,还力图使五段之间相互连贯,把整个圣乐艺术纳入正规的教堂礼拜。以前的弥撒曲不是前后统一的乐曲,是为常规弥撒五个不变的段落分别谱写的音乐,估计是由唱经班指导挑选后合在一起的,只要看手抄本曲集中有几十首《信经》、《羔羊经》等分别归在一起,便可想而知。许多特伦托手抄本已有一些完整的,又称"闭合的"弥撒曲,作曲家力图把五个部分作为一个有机的连续的整体处理。重新采用格里高利旋律后,终于确定了这一新的宗教艺术的风格统一和礼文统一。同时,为弥撒的可变段落(专用弥撒)和其他圣事配写复调给这些从奥尔加农时代以来停滞不前的礼文形式带来新的生命。

183 哥特人珍视的艺术形式——经文歌，没有被15世纪的作曲家所忽视，迪费和勃艮第乐派的其他大师以及当时的意大利和英国作曲家都创作了大量经文歌，足以说明这一哥特传统仍是一股有生力量。意大利和英国的影响磨平了老的经文歌的冷峻的建筑性，复调歌曲的甜美悦耳同样被融入新的经文歌。到了勃艮第人手里，经文歌变成一种隆重的节庆音乐形式，用于国王加冕、缔结和约、教堂祝圣和盛大的婚礼。教堂音乐和宫廷的音乐艺术之间隔着一条鸿沟；经文歌不属于任何一方，而是介于二者之间，兼有在家灵修、默想时唱的"家庭音乐"和公众集会时用的节庆音乐的双重身份。勃艮第音乐固然有明显的意大利和英国的影响，但在一定程度上还保留哥特人追求合理结构的愿望，结果产生一种精彩的平衡的形式。对定旋律的运用重感兴趣，就必须创造一个真正的低音声部作为基础，即后来所谓的 contratenor(对应持续声部)，位于 tenor(持续声部)下面。

这一世纪的第三个二十五年中，年迈的迪费召集一批门徒在身边，康布里大教堂变成了最重要的复调艺术音乐中心。另外还有一个重要的中心，也吸引了许多学者，那就是第戎的宫廷。第戎的首席大师是吉尔·班舒瓦(约 1400—1460)，通常与康布里的著名唱经班指导迪费相提并论，他也是当年的一流作曲家。他是世俗歌曲(尚松)的作家，是一位细腻无比的艺术家。他的旋律清新柔韧，三声部乐曲中的装饰音委婉流转，巧妙地融入微微摇曳的各个声部，可谓出神入化。

新哥特风格的兴起

聚集在大师身边的年轻一代音乐家主要来自低地诸国，从此开始北方尼德兰佛兰德斯因素的上升。罗曼因素经过几百年的努力，感到筋疲力尽，开始向日耳曼因素投降，后者还年轻，朝气蓬勃，渴望在音乐界有一席之地。这些年轻音乐家受业于老师的勃艮第风格，那是一种以有伴奏的复调歌曲为基础的风格。这一代人已经同晚期的法国哥特精神脱离接触，法国哥特精神在迪费晚期的作品中已经开始消失。有伴奏的歌曲不再是传递他们的音乐思想的工具，接替它的是184 一种复调合唱乐汇，它不对任一声部有所偏爱，而是把复调的乐流平均分配给几个声部，同等小心，同等重要。

这是一个极其重要的风格变化。从此以后，每个声部都是同一个音乐机体的一个部分，这个机体通过相互依赖和相互尊重而畅通地运转。这不是哥特风格的绝对独立的复调，也不是哥特晚期的有伴奏复调，它是新的，是复苏的、完全平衡的、井然有序的、没有轮廓的神秘色彩的新哥特风格。日耳曼民族的深沉而热烈的宗教感情，蔑视世界的禁欲主义，和某种程度上爱好神秘主义的倾向，都保持在晚期哥特和勃艮第时期的哲学和艺术中。正当意大利风行15世纪的美丽奇迹之际，被宗教狂热扭曲了脸的威严丑陋的人物、皮包骨的枯槁老妪和残疾老翁出现在罗杰·范·德·韦登的画里，这是遥远地震的先兆。不久，佛兰德斯绘画的同样一些特点——精微的写实主义、渊博的学识、刨根问底的精神、狂热的宗教信仰——也出现在音乐中。不用说，老的哥特经文歌的严格的节奏结构已完全消失，我们在迪费的学生的作品中看到的是一个全新的品种。哥特的理性秩序让位给一张音响可爱的复调之网，同较早的勃艮第乐派的安详而轻微节奏性的音乐形成对比。然而，在歌曲创作方面，典雅的尚松艺术中，晚期勃艮第风格创造了柔弱美的典范，一直流行到15世纪末。迪费和班舒瓦门下来自佛兰德斯的学生回头走向古老的源泉，他们的艺术

是从迪斯康特和福布尔东的即兴艺术中蜕化而来的。然而，正是因为它的基础是福布尔东这一事实，排除了各个层次都有自己两个维度的纯哥特式的复调观。福布尔东把各个声部的节奏多样改变成比较同一的体系，允许把以前支撑整个音乐结构的定旋律用在中间声部。这样一来，就有许多可能，定旋律可以出现在持续声部，也可以从一个声部转移到另一个声部，甚至同时运用两个定旋律的情况也不少见。声部的相互关系和相互依赖有利于乐思的展开；乐思从一个声部转入另一声部，扩大形式的疆界，创造音乐透视，同15世纪末绘画用以解决问题的的透视法不无相似之处。

人们一直以为15世纪的学术气氛和倾向主要表现在美术和建筑中，历史学家在美术和建筑中，不是在音乐和文学中，看见一个全面反映世界的新概念。文艺复兴艺术的科学和理论不在于仅仅学院式地承认艺术创作的原则和规律，而在于文艺复兴艺术的精神实质，这在15世纪表现得特别清楚。对象及对象的再现呈具有严格规律的关系。视觉形象失去单凭主观解释的不确定性，获得数学定义的确定性。画家都关心对透视法的科学探索和利用，不断测量、部署、歪曲和重叠，永远追求真实的表现。他们认为透视画法的发明的重要性怎么评价都不会太高，甚至有人要求把透视法看作算术、几何、天文、音乐四艺的姐妹艺术。文艺复兴艺术家认为自己显然比古人高明，因为古人"遗憾地"不会运用透视法。透视法是15世纪的发明一说其实不太正确，因为线性透视的几何原理古人早已知道，阿拉伯人的著述（文艺复兴的理论家承认自己熟悉阿拉伯人的著述）把这些理论，特别是欧几里德的光学，传到中世纪的西方；虽然奇怪的是，中世纪不作任何努力地去把这些理论付诸实践。但北方现在致力于线性透视的感觉和意大利文艺复兴的感觉不同。线条的透视轮廓并不代表几何上的稳定，按照真正的哥特精神，线条的透视轮廓仍然是强大动感的载体，不断演化、创造、填补空间。早先不用透视表示空间的方式和透视法之不同在于，前者完善技巧手法，而不是发明新的手法。这一切多么真实地反映在一直被认为不属于文艺复兴范围内的音乐中！15世纪的绘画通过透视法的应用而获得深度，音乐也一样，音域向低声部扩展。开发音响的低音区，再加上来自英国的自然优美的唱法淘汰了老的假声唱法，音响面貌焕然一新，变得健壮而富阳刚之气，同勃艮第人的忧伤神秘世界形成对比。 *185*

统治后半世纪的这一新的佛兰德斯艺术的第一个大师是扬·范·奥克冈（1425—1430年左右生于佛兰德斯，1495年死于图尔）。他的影响很大，下一代音乐家几乎全是他的学生。作曲家在他们写的经文歌里提到他，大理论家把论著题献给他，他年纪轻轻就被欣赏他的同行深情地授以"音乐王子"的称号。他去世时，整个艺术界深切哀悼；音乐家作经文歌纪念他；诗人，包括鹿特丹的伊拉斯谟，写"挽词"、"悼歌"。奥克冈继承勃艮第人的艺术，虽然他大半生住在勃艮第的直接影响范围以外。他继续迪费的工作，但把这位康布雷大师的简单化的风格转化为自由展开的复调，不承认什么固定形式，甚至把勃艮第风格的轮廓分明的终止融化为没有轮廓的、起伏绵延的音乐，将一切融入进行之中。奥克冈的同时代人兼学生雅各布·奥布雷赫特（约1430—1505）、加斯帕·范·维贝克（约1440—?）和安托万·比斯努瓦（死于1492年）的作品中都散发出这种神秘主义色彩，复活了哥特艺术的所有丰富幻想。上述只是许多著名作曲家中的几个。 *186*

奥克冈的成熟风格体现出谨慎的复调平衡和明智地交替使用全部和分部合唱。严格遵循教堂调性，音乐语言威严庄重，以纯真的音乐感情根据礼文要求配合歌词，二者加在一起，使他成为古往今来最杰出的教堂音乐家之一。奥克冈和他那一圈子里的人把这种新的复调风格限用于教堂音乐，他们写的世俗尚松歌曲更紧地追随勃艮第的榜样，从而使崇拜用的音乐和宫廷音乐之间的距离更大了。圣乐风格以常规弥撒的复调配乐为中心，这已成为最高级的艺术音乐形式。勃

艮第佛兰德斯复调艺术的一个典型特点就是运用世俗的定旋律。

有些历史学家认为保留定旋律是必要的，是使作曲家在复调声部的迷宫中找到出路的阿里阿德涅的线团；可是，事实并非如此。勃艮第尼德兰的复调扎根于老的迪斯康特，迪斯康特的作曲家以为规定的旋律，cantus prius factus（原已存在的旋律），是音乐艺术的本质，他的目的只是装饰这条神圣的旋律。要了解15、16世纪的定旋律，绝对不能从形式、美学或伦理的角度出发；因为采用规定“持续声部”的传统虽然始终存在于那些世纪，但随着格里高利旋律的失去活力和意义，规定的旋律不再是灵修因素而成为供其他声部发挥技巧的工具，定旋律的意义和目的也起了

187

变化。既然它不再具有灵修意义，仅仅是艺术结构的原则，每一个具体的定旋律的出处就无关紧要了。只要选定一个旋律，整部弥撒曲便以它为依据，并且以它的头几个字命名；因此，我们有些弥撒曲叫做 *Salve Regina*（《福哉圣母》）、*Ave Maris Stella*（《晨星玛里亚》）、*Da Pacem*（《赐我平安》），等等；其中的定旋律显然是圣乐。但也有许多弥撒曲依据民歌或尚松曲调，如 *Adieu Mes Amours*（《再见，我的爱》）、*Malheur Me Bat*（《不幸击中我》）、*Mio Marito Mi Ha Infamato*（《丈夫羞辱我》）、*Baisiez Moi*（《吻我》），等等。有些世俗旋律在15、16世纪作曲家中极受欢迎，像那首《武装的人》的曲调，被许许多多作曲家用作定旋律。也有作曲家不借用原已存在的旋律，自己创作定旋律，这样的作品就叫做 Missa sine nomine（无名弥撒），或取原创的持续声部旋律的个别音的唱名音节为名，如若斯坎的弥撒曲《La, sol, fa, re》，但这种情况比较少见。

把世俗旋律用作最热诚的宗教作品的基础，在不懂的人看来，不说它轻浮，至少也觉得奇怪，有许多作家称这种做法为亵渎神明。这个罪名是文艺复兴作曲家万万想不到的。作为定旋律基础的这些世俗歌曲，只有训练有素的专家耳朵才听得出来；因这些世俗因素而谴责复调音乐的人，他们的指控和埋怨都是出于宗教、理论原因，不是出于对实际音乐效果的不满。用这些旋律时，不带原来的歌词，也不用其原来的形式；只不过掺在持续声部里，因而完全被其他声部覆盖住，更何况经过节奏改变和稀释。即使能辨认出世俗旋律，听众的理性世界不像我们那样截然分成宗教和世俗两个部分，才不会想到什么亵渎神明呢。相反，他们会认为世俗旋律变得崇高了，用入弥撒曲后沾上一些神灵之气。总而言之，歌词是次要的，不变的常规弥撒的反复配曲，减弱了个别词句在音乐家心里的重要性，他是被迫把同样的词句反复处理的。这可以解释16世纪中新的拉丁语经文歌的兴起，用各种各样的圣经歌词或自由的拉丁诗歌。值得注意的是，为同样的歌词反复谱曲在早期歌剧中也带来这样的后果。

我们爱把15世纪高度复杂的复调音乐看作奇怪的复古现象，不真正代表那一时代的时代精神。但15世纪的音乐是一个有其独特优点的完满的闭合的艺术。称之为复古，也即“文艺复兴

188

早期”，是错误的，就像把这一时期的画家称之为“原始的”一样。能把作为这一时期特征的朝气蓬勃的探索精神称为原始吗？是浪漫主义贬低15世纪，认为它比16世纪差，把16世纪定为“文艺复兴”的同义词。流行的世俗音乐体裁的确不同，但唱无忧无虑的街头小调——维拉内拉和弗罗托拉——的人也喜欢并欣赏大师们的伟大的复调艺术，按自己的方式进行模仿，工匠歌手的“高雅”艺术就是明证。莱奥纳多·达·芬奇认为绘画是最高尚的艺术，因为它有“科学”，雕刻则是机械的手艺。他的意思当然是说，只用两维而能给人三维空间的印象，比“仅仅抄袭，生搬硬套地表现自然界原有的事物”要高明。整个文艺复兴期间都持有的这种艺术的科学观，忠实地表现在音乐中。勃艮第－佛兰德斯和法兰西－佛兰德斯音乐家的对位技巧之高明难以言传。能想象得到的各种卡农，诸如转位卡农、倒影卡农、或“蟹形”（即倒行）卡农，用来娴熟自如。更难的是，把乐曲写成谜语，根本无法演奏，除非正确理解隐藏在指示下面的意思。

这种复杂深奥的艺术提醒我们音乐作曲(componere)一词的真正意义,它只是“拼搭”的意思;音乐史的这一阶段也通常被冠以这样的修饰语:“尼德兰人拼搭卡农的手段高明。”但是,这些作品不仅技巧高明,手段高明,还有灵气、想象和趣味。忽略这些品质等于把巴赫的《赋格艺术》称作对位练习。这是因为我们不熟悉一个离我们遥远的表现世界所致,文学艺术的其他部门中也有这种情况。现代的听众老是忘记,过去时代的艺术表现是不应该也不可以用今天的音乐生活的标准来衡量的。

比卡农技巧更重要的是作曲技巧的“不断模仿”原则的有条不紊的发展,一个声部重复另一声部中出现过的旋律型。这种模仿不要求照式模仿第一次的陈述,那是严格模仿,也即卡农的事。这种模仿用起来很自由,大体上保留原旋律型的节奏和轮廓。这是主题发展,这种新方法通过不同声部的不断模仿、不断交织,产生出聚合统一的原则。该原则自产生之日起,一直是我们的音乐建筑学的基础。早期的勃艮第人就开始怯生生地模仿,但要到奥克冈及其一派才把模仿的原则发展为头等重要的风格因素。这样,每一行的开始几个字,歌词里的重要字眼,在同一主题素材的陪衬下,漫游所有的声部。旋律经过这样的重复,一会儿出现在这里,一会儿出现在那里,引人注意,效果更好,更显得重要。这些新作曲原则的结果,产生一种没完没了、欲罢不能地流动的音乐,接近天主教礼文的无形的神秘色彩。坎普滕的托马斯的作品中散发的“今人崇拜”(devotio moderna)充满了这种音乐;弥漫在《效法基督》的踏实的拉丁语中的委婉虔诚和出世感洋溢在奥克冈弥撒曲的交织的线条里。艺术创造之流虽受制于结构和比例等理性原则,仍不失其直觉的一面,在哥特传统的滋养下,与“科学的”艺术并肩前进,影响和活跃理论,缓和理论的冷峻性。

189

进入14世纪后,审美现实主义成为艺术家和思想家思考的头等大事。现实主义和文艺复兴的联系是清楚的。基督教义——生命仅仅是为永生作准备——意味着对经验世界的藐视,这种态度反映在中世纪艺术家的作品中。但文艺复兴初期,对身后事不再那么看重,对自然界的兴趣加速成长。灵与肉的矛盾不再那么明显,恶虽存在,但不能让它遮掩天地的美。根据这种哲学,圣画添满了花草树木、飞禽走兽、山石云朵;中产阶级十分喜欢,他们不喜欢禁欲主义。他们是一些喜欢刨根问底、坦率真诚的人,要看熟悉的东西,如人物与风景;他们衡量艺术家的才能是看他能否反映现实。中世纪绘画中抽象的脸庞变成了有个性的人,绘画艺术中第一次出现肖像画。对周围的无关紧要的东西也小心翼翼、满怀爱心地描绘,乃至几乎把它们看得比主要题材还重要。每一片草上的露水闪烁都能看见,老人脸上的每一根胡子都画得像照相一样精细。这是真正的布尔乔亚的艺术。

北欧日耳曼建筑和木雕中体现出来的日耳曼的脚踏实地的能力,比多变的拉丁气质更符合现实主义。佛兰德斯画家达到的现实主义绘画的高度迄今未被超越;意大利人在努力解决线条透视之际,反映出同样的倾向,力求直接表现物体的各别形状,这一倾向在15世纪达到顶峰,文艺复兴盛期和它很少有共同之处。但现实主义本身不是一个目的,只是风格发展的一个过渡阶段,并不代表这一时期文化的本质。严格的现实主义特别明显地表现在艺术的次要因素、偶然因素上,而且通常只表现在那些方面。负有崇高使命的艺术必须摆脱现实主义,但在那种艺术的信仰和指导思想趋于没落之际,现实主义必然卷土重来。现实主义总是出现在西方文明重获青春的开始时期,和它同行一程,然后又退居次要地位。哥特末期如此,文艺复兴末期也是如此。

190

现实主义在美术中容易追踪,在音乐中就未必。虽然,风格潮流也必然表现在音乐中,这一次表现为:音乐为歌词作插图。奥克冈和他那一乐派把现实主义用到最小的细节上:观察人们说

话，记下自然重音落在哪里，重音的数量和质量，以及重音怎样受情绪的影响。他们记下这一切，用到音乐中去，力图在旋律中表现喜怒哀乐、怜悯和仇恨、娴淑和粗野。看他们多么耐心地储存、润色旋律片段，努力传达歌词的意思。歌词中若有可能作图画似的模仿，他们就抓住机会。动作、睁眼、下跪等等都在音乐中有图画似的表现。但是，许多音乐插图所指，我们无法理解。每当歌词提到夜或黑暗，作曲家就只用黑音符，表示永生就用拖得长长的音符。这样一来，什么都可以配上音乐；还真有人忠实地描绘基督的家谱，还有其他意想不到的题材。卡农式模仿也被拉来为歌词插图服务，但是和卡农技巧一样，现实主义也经历一段演化的时期，像文学中的现实主义一样，早期的苦心经营的现实主义消失了。

佛兰德斯音乐家的迁移·15 世纪的意大利音乐·法兰西 - 佛兰德斯作曲家的崛起

年老的迪费一代人足不出户了，活动一般局限于低地诸国，14 世纪 70 年代末，佛兰德斯音乐家南迁意大利。自从教皇们在阿维尼翁认识了佛兰德斯歌唱家和音乐家后，意大利人知道并欣赏他们，但以前是个别人的来访，如今是一支小小的佛兰德斯和法兰西 - 佛兰德斯音乐家队伍。大约 1430 年左右起，勃艮第音乐，特别是勃艮第歌曲，重新点燃过意大利的音乐艺术。意大利人贪婪地接受福布尔东的做法，不久又接受勃艮第人的标准的四部结构。这是一个无比重要的事实，因为四部写作从此一直是音乐结构的基础。罗马如今成为教堂音乐的中心。歌唱家和作曲家被教廷的艺术政策和壮观的礼仪所吸引，被意大利群众音乐的热情和自然所吸引，也被文艺复兴的华丽光芒所吸引，纷至沓来；后来回国时浸透了那个诱人的半岛的精神。随着这股巨大的音乐浪潮，音乐机构进行调整适应。最重大的变化在教廷：圣彼得大教堂开始重建，教皇西克斯图斯四世建造西斯廷圣堂(1473)，圣堂用他的名字命名，原来只是用作圣彼得大教堂的副堂，日后成为梵蒂冈的荣耀之一。教皇的圣堂唱诗班是从格里高利学校发展而来的，现在迁到那里，被封为西斯廷唱诗班，从此受到历届教皇的热烈支持。教皇西克斯图斯四世还为圣彼得教堂专门造一座唱诗班用的圣堂，到 1512 年尤利乌斯二世时最终建立圣乐团，名为尤利亚圣乐团，完成原来由格里高利学校完成的任务：为西斯廷唱诗班输送歌唱家。圣乐团的主要目的是培养意大利自己的歌唱家，因为教廷唱诗班过于依赖外国歌唱家，尤其是佛兰德斯歌唱家了。

勃艮第和英国对意大利音乐的影响从 15 世纪头 25 年就很显著——我们只须回忆一下在上意大利发现的邓斯泰布尔、迪费等人的手稿数量之多，但“学术性”、“沉重”的艺术音乐品种发展甚慢就清楚了。新艺术的辉煌已过去，文艺复兴早期的三大诗人已去世，意大利诗歌和音乐随之而失去原有的势头，沦为公式化的彼特拉克主义。十四行诗、坎佐那、特齐那不少，但是短小的抒情歌没有了。洛伦佐·德·梅迪契(1449—1492)属于较优秀的文艺复兴诗人，他和周围一圈人对复活这一曾被大用特用的韵文体裁有功，复活的渠道一般都是大众艺术。洛伦佐的诗反映当时典型的对学问和古典主义的尊敬，但他能使这些因素完全适应意大利诗歌。新的抒情诗受到俗语的新近胜利的支持(俗语正从它同古典语的长期斗争中脱颖而出)，创造一种清新而遒劲的歌体诗。梅迪契的榜样很快被接受，特别是在上意大利的王公贵族的宫里，出现一种大众化的迷人的音乐题材，既不同于佛兰德斯的复调，又不同于法兰西勃艮第的尚松。

新体裁叫做弗罗托拉(frottola,意即用歌曲唱有趣的小故事),代表好几种大众歌曲,包括巴拉塔(ballata)和巴泽莱塔(barzelletta)。巴拉塔和弗罗托拉相似,但有一个根本性的区别,那就是弗罗托拉通篇贯穿一个统一的特征性格律,即每行八个音节,扬抑格。意大利人对形式的感觉之细腻,在这里创造了一个适用于分节歌的极佳载体。弗罗托拉也采用劳达赞歌中十分流行的统一节拍和简短篇幅。弗罗托拉和劳达赞歌之间的紧密联系,可以从一个事实看出:它们的旋律可以毫不困难地互换。有许多劳达赞歌注明"像坎佐纳(canzone)那样唱"。弗罗托拉的主要声部由最高的人声声部唱出,因此叫做 soprano(最高声部)。其他声部垂直排列成简单的和声板块跟随它。16世纪初音乐印刷方兴之际,出版了许许多多弗罗托拉曲集,足见其受欢迎的程度。弗罗托拉的盛行也有其不利的一面,大量的粗制滥造败坏了弗罗托拉的名声。流畅的八音节诗行很容易被用来写打油诗;这样一来,起源于贵族宫廷圈子并在那里达到艺术高峰的歌体诗形式经千万个大众诗人滥用而沦为轻佻的街头小调。幸而它的音乐没有堕落,因为作曲家的层次要高得多,印刷商彼得鲁奇聘请优秀的音乐家来为他的出版社工作。他出的弗罗托拉集子是这一体裁的最佳作品。

北方来的朝圣者在这种简单的和声音乐中发现非常可爱但使他们困惑不解的东西。他们习惯于繁复结构的复调,浸透了日耳曼的神秘色彩,看到这种光彩夺目、纯真朴素的音乐大吃一惊;他们无法逃避弗罗托拉的轻快的节奏和旋律的感染,这一点在邓斯泰布尔和迪费身上已很明显。但是,在后迪费时期暂趋微弱的意大利影响开始大举入侵他们的艺术。另一方面,佛兰德斯客人的艺术深深感动意大利人,虽然要过好几十年,才在他们的音乐中有所反映。在意大利的北方音乐家有着国际主义的胸襟,着手采用当地的音乐形式,但是,要他们忘记所受的对位艺术的熏陶,殊非易事。所以,大众化的弗罗托拉到了他们手里,就变成艺术音乐,他们的高超的声部写作技巧渗入意大利人的简单的和声。 *193*

他们对意大利艺术的反应多种多样,对他们的音乐观产生重大的影响。当时最多才多艺的作曲家海因里希·伊萨克(约1450—1517)在1480年左右从佛兰德斯来到洛伦佐·德·梅迪契的宫中,接替著名的斯夸尔恰卢皮。他借用这个意大利形式,写出优美的音乐,真实体现意大利民族精神,为意大利人增添光彩。奥布雷赫特的反应不同,弗罗托拉的悸动的节奏和轻快的和声唤醒他对尼德兰家乡民歌的沉睡的记忆,这位熟谙复调的最深奥秘的佛兰德斯风格的圣手,居然同奥克冈乐派的纯净的线性复调彻底决裂。他保持复调的深邃的宗教神秘色彩,但他的弥撒曲和经文歌如今显示出新的音响效果和清晰平衡的乐句结构,有很好的和声基础,使音乐向实现文艺复兴的理想靠近。奥布雷赫特的艺术完全扎根于民间音乐,因而即使是他的最富神秘色彩的宗教作品也带有尘世的人性的味道。这一壮丽的新音乐的廊柱式和弦和佛兰德斯复调的微妙结合在一起,标志着一个新的风格时期的来临。15世纪正走向结束,但在16世纪完全接过前人的财富之前,垂死的世纪产生了一位天才,似乎是前几世纪的成就之冠,成为文艺复兴音乐的代表。

若斯坎·德普雷(Despres, 较正确的拼写是 Desprez,他本人签名时用后者,虽然他的真名可能是 Josse van der Weyden,如同画家韦登 Rogier van der Weyden 被叫做 Roger de la Pasture)在1450年左右生于埃诺省,也许在孔代,1521年死在那里。他在圣昆丁教堂的唱诗班受音乐教育,后师从奥克冈。佛兰德斯音乐家开始大举迁徙意大利时,若斯坎(若塞的爱称,人们总是用这一爱称称他)跟着加斯帕·范·维贝克一起去意大利,在好几个意大利宫廷和教皇圣堂呆过几年。离开教皇圣堂后,似乎为法国的路易十二效劳过,再访意大利时,到过费拉拉和罗马,旋即退休,出任孔代联合教会教堂的教士长。这位年轻作曲家的风格反映奥克冈的所有弟子的典型特点:注重复调

的音型法，悉心关照最小的细枝末节；避免复调网的任何阻塞。他的作品和15世纪的大多数合唱作品一样具有器乐性，有不少优点，技巧功力不薄，但不足以使他突出于同代作曲家之上。有许多拟古之作，甚至还看到他写的一首多种语言并用的经文歌，在这么晚的时候已属少见。尼德兰人对复杂的卡农结构的喜爱也见于一些技巧特别精彩的炫技作品中。后来若斯坎到意大利，早已被奥布雷赫特的壮丽的艺术迷住的头脑清醒的这位北方佬忘记了祖先的色彩神秘的复调之流，把自己的伟大的技巧财富全部用到这种高贵、明晰、线条分明、感情深刻、变化多端的音乐中去，成为文艺复兴音乐艺术的精华。若斯坎是新弥撒曲、新经文歌、新尚松的创造者，正是在这些作品中，我们看见无伴奏合唱(a cappella)的理想的到来。

194

奥克冈和若斯坎的弟子中优秀作曲家的数量多得惊人，其中有许多法国人：安托万·德·费樊，又叫做若斯坎的忠实追随者；埃莱阿扎·格内特，又称卡彭特拉斯，他的作品深受欢迎，乃至在他去世多年后，最高当局命令换用帕莱斯特里那的作品时，歌唱家们竟不肯放弃；弗朗索瓦·德·拉约尔，他是本韦努托·切利尼的音乐老师；让·穆东，他的作品仅次于他的老师若斯坎；还有其他许多人。日耳曼－尼德兰性格因有了他们而被法国气息冲淡了。我们再一次必须小心对待“尼德兰人”这一简单的名称。尼德兰－佛兰德斯继勃艮第称霸的时代已经过去，下面要谈的将是法兰西－佛兰德斯乐派。年轻的佛兰德斯和法兰西－佛兰德斯作曲家如今困难重重。他们自己虽然并不浸透伟大导师的铺天盖地的神秘色彩，但是前辈的复调风格是他们的天生语汇，他们不忍心告别。然而他们又不能对歌体诗、对意大利涌来的造型优美的节奏性旋律置若罔闻，只好设法用理性手段，如发声、平衡、动机逻辑等，抵挡这汹涌而来的音乐。这些创新，加上歌词与音乐之间的新型关系，将决定随着新世纪的到来而登台的一代人的风格。

16世纪音乐的问题

16世纪的音乐问题其实是15世纪的问题。文艺复兴的美学全部在于比例、不同空间之间的关系，平衡不过是可能发生的许多关系之一。但是，要比较不同的空间，必须把它们放在一起，同时映入眼帘。莱奥纳多·达·芬奇，若斯坎的这位伟大的同时代人，也是一个音乐家，他表示过这个意思，他说，同时看到“所有组成部分”的比例，产生和谐(concento)，和谐给予眼睛的感受相当于耳朵听到音乐时的感受。对比例的这种认识，在哥特时期是没有的；哥特时期看重建筑和音乐中的节奏和运动力学。哥特艺术家认识的是连续的空间，文艺复兴创造了同时空间的概念。哥特时期认为空间是各组成部分的时间上的连续，并不在乎空间的实际范围。时刻关心如何求得各种比例之间最精确最舒适的关系，不仅仅是巧妙的数字游戏，而是对如何精确而清楚地体现形体中表现出来的种种比例表示浓厚兴趣。文艺复兴把和声的原则看作美的本质，它完全是数的关系，关心的是大小和比例；一切质的要求，如色彩、性格、情绪和地位等，严格说来，只是要求观察自然而得的准确性和真实性。随着北方艺术家接触意大利艺术的程度，他们对美的概念起了变化。丢勒游意大利后带来比例研究方面的明显变化，具体说明哥特结构和出自文艺复兴精神的细致而科学地钻研比例之间的区别。

195

文艺复兴以视觉为主的空间设想，未能像征服美术那么快地进入音乐和诗歌；需要经过较长时间的酝酿，同时呈现这种观念才攻克这些抒情艺术。这些艺术迟疑不决，在某种程度上逃避意

大利艺术中彰显出来的文艺复兴的主要问题。从音乐逃避这些问题来看，它仍然比较接近北方的宗教人文主义的精神和气氛，音乐本来就是后者的产物，那种人文主义基本上浸透了中世纪传统，近乎忧郁地沉思默想。北方人，连伊拉斯谟那样的人其实都同文艺复兴的精神格格不入，因为文艺复兴的精神是企图通过艺术来完善尘世生活，这种思想在北方进展缓慢。只要有艺术存在，就由衷地感到喜悦，这种感情是北方人所没有的。难怪音乐不能立刻接受其他艺术特有的那种自觉而骄傲的对自身的喜悦。这足以解释何以在若斯坎的巍然天才的启发下，他的后人的作品没能保持真正的文艺复兴的理想。将近进入16世纪出生的一代作曲家对他表示无限景仰，但是回过头去步奥克冈的后尘。我们不必感到惊奇；文艺复兴并不涵盖16世纪的全部文化，只涉及几个最重要的方面。总不可能认为弗朗西斯一世、路德、那个激进的再洗礼派托马斯·闵采尔、罗耀拉、卡尔文、尤利乌斯二世都反映文艺复兴的精神吧。他们都反映了16世纪的精神，但不反映文艺复兴的精神。事实上，文艺复兴精神远没有我们习惯于承认的那么现代化。它固然不像中世纪那么严厉管制生活和艺术，但也并不听任个人自由选择人生观。无限景仰古代，时刻追求真善美的永恒规律和政治的永恒规律，不过是自觉自愿地服从中世纪的强迫的普世主义而已。 *196*

16世纪初，威尼斯出版商阿尔杜斯·马努蒂乌斯(1450—1515)开始印刷许多希腊和拉丁语的经典著作，最早出的书有亚里士多德的《诗学》，那时，才开始显露出可以同对透视法的理论兴趣相比美的对诗歌的规律和美学的兴趣。但还是要过一段时间，论诗学的文字和给诗人的建议之类的书籍才勉强达到论圆柱的文字和论透视法的教材的规模，而且相去甚远。对拉丁语以及拉丁语作诗法重感兴趣和更好了解，对复调音乐的发展有深远的影响，迫使我们再一次审视若斯坎出现之前的勃艮第音乐和尼德兰音乐。

直到最近，中世纪和文艺复兴的音乐一向被认为是纯粹的声乐；许多音乐教程仍称之为"无伴奏合唱时期"，那就是指14、15、16三个世纪。"尼德兰音乐"有器乐，这还是现代音乐学的发现。[①] 哥特时期和新艺术时期盛行的用器乐充实的声乐表演继续出现在法国、勃艮第、和尼德兰大教堂里，也出现在宫廷和豪华的庄园里。所以会被认为是纯粹的声乐，是因为它起源于教会，从格里高利圣咏吸取养份。大多数著述家没有可供了解中世纪晚期和文艺复兴早期的第一手资料——真正唱的东西不多，通常只唱些都铎晚期的作曲家，唱《教皇马尔切利弥撒曲》和其他不多的几首帕莱斯特里那和最接近他的人的作品，也就是说，主要都是声乐作品——所以他们没能注意到佛兰德斯音乐的器乐性，尽管其中有些作品或作品中的有些部分是根本无法唱的。杰出的德国学者阿诺尔德·舍林甚至说，连若斯坎的弥撒曲也是用管风琴弹奏的，只有一部是唱的。[②] 15世纪晚期，声部进行的技巧开始考虑嗓音的特殊要求，摆脱那种有什么就用什么来表演的抽象的"实用主义"写作而前进一步时，复调音乐踏上了通往纯粹的无伴奏风格之途，虽然老的复调风格仍有无穷利用的可能，不必转入全新的风格。有意思的是，这一阶段的发展的动力来自意大利，而且大部分在意大利发展，虽然很长一段时间里，唱主角的仍是佛兰德斯音乐家和法兰西－佛兰德斯音乐家。 *197*

在词和曲的最自然结合体——民歌——中，词和曲这两个因素的关系建立在健康的基础上；因此，民歌一直是青春的源泉，每当音乐因滥用和倦怠而有枯涸的危险时，总是从民歌中汲取新

---

① 胡戈·莱希滕特里特：《14至17世纪的绘画教给我们些什么》(*Was Lehren Uns die Bildwerke des 14－17 Jahrhunderts*)等文，收在《国际音乐协会文集》，1905—1906中。

② 阿诺尔德·舍林：《若斯坎时代的尼德兰管风琴弥撒曲》(*Die Niederlandische Orgelmesse im Zeitalter des Josquin*)，莱比锡，1912。

的生命力。尼德兰人叱咤风云之际,民歌在所有对音乐生活有所贡献的国家中繁盛。艺术音乐欣赏民歌的价值,大量借用它的财富。但欣赏的只是其民间的精神,不是音乐本身。在艺术音乐的大流中,民歌的影响不是直接可见的;借用的民歌旋律被按进一个框架,经过加工,所用技巧同这一茁壮淳朴的艺术的精神背道而驰。这一点在圣乐中尤其明显。世俗音乐采用民间音乐素材的问题要简单得多。在世俗音乐中,作曲家学会了解歌词的重要性,学会欣赏歌词的美和意义;写宗教音乐时,他们不得不置之不顾,因为弥撒的歌词已是一种程式,由于不断重复而对他们几乎毫无意义。音乐喧宾夺主。礼文音乐的虔诚信徒感觉到这个危险,设法挽救,可惜无力回天。

人文主义此时介入,帮助人们更好地了解声乐作品中歌词的作用和重要性。人文主义往往显得与教会敌对,我们不应被这个事实误导,要知道广大的教士同情人文主义的种种理想,他们对古代文学艺术的欣赏和尊崇并没有受到教会的反对。重新对拉丁语感兴趣,对拉丁语规则深入了解,是使许多教士起来反对当时的教堂音乐对歌词经文的音乐处理不当或置之不顾的原因之一。在对歌词的认识深入人心后,教会领袖批评对诗歌音乐处理的懈怠,称之为"野蛮"。16世纪第二个二十五年起,继诗歌和作诗法的论著之后,出现一些论述音乐朗诵的文章和教科书,要求作曲家学习重音规则和数量的规则。懂不懂这些,是他们和"老派作曲家"的区别。赫尔曼·芬克在《音乐实践》(1556年)中称:"如果说老派作曲家以运用艰涩的有量音乐技法著称,那么新派作曲家在和谐优美方面比他们高明,新派作曲家特别注重音符同歌词相配,力求传达歌词的意义和意境,清晰明白。"

198

这是困扰音乐家的文艺复兴思想。他们愿意复活古代的音乐,可是古乐的巨著一篇也找不到,只好代之以理论猜测。可是,这个世纪一开始就有一点是明确的:那就是,歌词在古人的音乐中十分重要,古人的音乐遵循歌词的节拍节奏。这样,热心的人文主义者直奔真正的本源,拿古典诗歌来谱写音乐。早在1507年,彼得鲁斯·特里托尼乌斯(又名Peter Treybenreif)就拿贺拉斯的颂诗谱曲,按照其音节和音步的性质和时值。很快又出现了许多曲集。除了给贺拉斯和希腊罗马的其他诗作谱曲外,新创作的拉丁语诗歌也吸引音乐家的注意。早在1494年就有人拿校园剧、戏剧和悲剧中的合唱歌队部分来谱写音乐。不久前,歌剧还被认为是人文主义在音乐中的最早产物,但早在歌剧诞生前,就有一个斯特拉斯堡的音乐家为斯卡林格翻译成拉丁语的索福克勒斯的《埃阿斯》中的合唱歌队部分谱曲。在这些作品中,我们看到的是诗,当作歌来唱的诗,不是音乐,不是配上歌词的音乐。

如果只是一小撮狂热的人文主义者玩的语言学游戏,这一切就无足轻重。可是,人文主义还没有成为语言学,还是一股有生力量;而且这些作品关心的不是单纯的重音和数量,吐字和朗诵,而是深入得多,它们试图寻找一个更加深奥的答案来解释音乐的存在。这些音乐爱好者在文艺复兴理想的鼓舞下,想把音乐带回到那条通往梦寐以求的古文明奇迹的被遗忘的道路。文艺复兴艺术家,从阿尔贝蒂到瓦萨里的优越感和对发现"真正的艺术"的自豪感也表现在这些音乐著述家的作品中。廷克托里说起当时的佛兰德斯音乐时,仿佛它是全新的艺术。他在1477年写道:"直到最近四十年,才有专家认为值得一听的音乐作品。"① 我们在其中看到自信、断然否定过去、对自己这一时代的重要性的直觉预测,和美术理论家表现出来的一样。然而,尽管相同得出奇,我们还是发现,文艺复兴期间的各代音乐家对自己的历史地位的认识不如其他方面的艺术家那么充分。瓦萨里和莱奥纳多·达·芬奇认为乔托的时代是文艺复兴的先驱,因而十分崇拜他

199

---

① 库塞马克,Ⅳ,76。

的艺术。丢勒宣称，绘画艺术"是意大利人在二百多年前重新发现的"，但是音乐只是这一时代的东西。廷克托里称邓斯泰布尔是最早的一位大师，格拉雷安这位瑞士大学问家认为音乐艺术在他(1547)以前七十年才开始，等于把整个勃艮第乐派一笔勾销，把奥克冈当作音乐中的乔托。而对帕莱斯特里那的一代人来说，奥克冈不过是故纸堆里的一个毫无意义的名字。看来，主张"音乐出自巴赫精神"说的现代人竟有显赫的祖先，连他们自己也没有想到。

紧接着普通的活字印刷而发明的音乐印刷术大大方便了音乐的传播。起初只印红色谱线，音符用手写。1476年，因戈尔施塔特的乌尔里希·哈恩已用他的所谓两次印刷法在罗马印刷了一份完整的弥撒书；第一次用红墨水印谱线，第二次用黑色印音符。这个方法很成功，继之不久，维尔茨堡的排字工人约格·雷斯纳(1481)又印了一本弥撒书；同年，又有威尼斯人奥克塔弗斯·斯考图斯印了一本弥撒书。若干德国和意大利印刷工人相继仿效。当第一本有量音乐谱的印刷者彼得鲁奇在世纪之交取得书面专利时，印刷大开本的礼文音乐谱已是一个初具规模、利润不薄的企业。"奥塔维亚诺·德·彼得鲁奇(1466—1539)解决问题之高明，使人们尊他为用活字排版印刷音乐这门工艺的发明者。后人对印刷出版的素歌的研究摘掉了他的这顶桂冠；但是，即使没有发明者的称号，这位意大利人的功劳还是十分辉煌的，他永远是音乐印刷史上的最伟大人物。"①彼得鲁奇的方法很完善，但也很昂贵，因此不能大范围地推广。二次印刷法必须简化，到1525年前后由法国刻字工兼印刷工彼埃尔·奥尔丹但完成。

改革与复兴——德国的人文主义·工匠歌手

意大利文艺复兴的世俗根子贯穿文艺复兴的整个历史。即使在艺术为宗教目的服务之处，神学也没有阻碍文艺复兴运动的展开，直到反宗教改革运动使天主教各界感到不安，但那时文艺复兴运动已经几乎过去，巴罗克已初露端倪。连教皇也都慷慨赞助艺术，又内行又开明，不给创作艺术家强加狭隘的限制。但是，在德国，年轻的人文主义运动几乎一开始就淹没在一场宗教动乱之中，震撼全国，给所有的人，不论贵贱，都留下深刻的印象。形式主义的历史书错误地把文艺复兴和宗教改革看成一个联合的现象，标志近代——一个独立思想、自由、真实代替中世纪的偏执和高压的时代的来临。其实，这两个运动并不相似：宗教改革具有大众性，文艺复兴则高雅、贵族、带学术性，往往势利而排外。宗教改革的拥护者热情而严肃虔诚，同人文主义的冷峻正好对立。 200

虽然文艺复兴常被缀以"异端"之称，其实并不与中世纪完全决裂。人文主义者反对教士、反对宗教的话一直被指为是那一时期的典型心态。揶揄、讽刺、甚至侮慢教士和宗教的话在薄伽丘的《十日谈》中有，在波焦的辛辣的《妙语集》(1474年)中有，这样的著作名单还可以开上一大串，包括伊拉斯谟这位心胸博大的人文主义者，也有犀利的趣语。但这不是什么新鲜事，中世纪的经院主义者已不惜口舌地批评教士和教会。《布尔伦之歌》中亵渎神明和健康的异端色彩，可谓无出其右。正如赫伊津哈所说，"巴黎大学的课堂里、市镇里、宫廷里潜伏着许多口头邪教徒，大肆吹嘘自己不信灵魂不死，但又相当谨慎，同当局保持和平。"尽管文艺复兴立足于古典主义，鼓吹

① 奥托·金凯尔代：《萌芽时期的音乐与音乐印刷》，收在《美国文献目录学会论文集》XXVI(1932)中，113。

世俗自由，它终究是基督教文明，和中世纪一样。宗教改革、文艺复兴和反宗教改革之间所以会有似乎无法弥合的鸿沟，主要是由于对中世纪的认识错误，把现代的基督教新教同过去的形式混淆所致。中世纪并不那么反对生之愉悦，乃致使人以为文艺复兴的尘世性是全新的立场。记在文艺复兴帐上的许多情感和欲望其实是启蒙时期那一百年的成就。如果中世纪没有表述这些思想，文艺复兴只能开绽一些没有把握的萌芽。

16 世纪神学界的大事对德国艺术的冲击极大；德国艺术在上一世纪末虽仍保留其宗教基础，但已转入世俗之手。城市气氛要求改变立场，艺术不再只为宗教目的服务，而呈具中产阶级的行会的性质。一个除了某些例外尚未依靠来自意大利的艺术潮流的新时代缓慢而艰难地开始。感情浓郁、有幻想、有深度的德国气质开始抬头；德国人的严峻、爽快、茁壮而梦幻、唐突而真诚的天性站到了前台。德国人热爱大自然，热爱生活，但是缺少细腻的形式感、比例感和有机的表达。作品的伦理哲学内容使艺术家对形式的追求显得不重要。线条比例的不足，有机规律体现之不足，是明显无疑的，往往还加上一定的不灵活。德国艺术不简单明了，表现出细节繁琐而没有适当的串联。德国的确需要讲究形式的南方艺术来教她目的和组织，不损害原有的素材和精神。丢勒、克拉纳赫、霍尔拜因父子和作曲家托马斯·施托尔策（约 1480—1526）是南北汇合的杰出成果。不过，古典的笔触从例如克拉纳赫笔下的分明是德国人的身上照射出来时，有时显得滑稽。

201

没有用俗语写的德国文学，一直归咎于人文主义者的语言学倾向，这种倾向直至近日还强烈地吸引德国知识分子。不过，人文主义只是部分原因，而且不起决定性影响。意大利的人文主义者中有不少人认为，不用西塞罗的语汇写作就是亵渎，然而他们不能阻挡"俗语"的胜利。马丁·路德实际上是唯一采用扎实而出色的德语写作的人。另一个提倡用德语而有影响的人是汉斯·萨克斯，尽管歌德很推崇他，他的才华和境界毕竟有局限，不能提高胸襟狭窄的中产阶级的行会精神，使它激越飞扬。丢勒虽然坚持留在德国，但如住冷宫，渴望意大利的和煦阳光和赞助人的欣赏。小霍尔拜因受尽物质和心灵的窘迫，一旦尝到英国宫廷的同情，就此定居英国。

15 世纪的德国画家仍旧用一切技巧和形式手段来刻画感觉和意境。在当时的意大利，艺术是为快乐而快乐的源泉，而对于德国人来说，艺术不过是一个渴望"改造头脑和肢体"的民族的表现工具。心脏的每一次跳动都可形诸于画，可是，德国画家对人体的兴趣只是把它当作感觉的器官；他不像意大利人那样，为人体的美而珍视人体。他的艺术构思中没有形式美这些东西，也就不足为奇了。但是，德国心灵还有另外的一面，醒目地表现在当时的受难剧中。感情最为浓郁的意大利艺术创作，多那太罗或者曼特尼亚的作品，和德国受难剧的强烈感情、惊人的戏剧性相比，显得沉静。怀着火热感情力求真实地描写基督经受的苦难，说明德国艺术需要克制和分寸，意大利人则怀着中庸、平和的古典精神，在艺术和美的最深层的奥秘中寻求神圣。在德国人的眼里，救世主的生与死是对现象世界的最崇高的否定，无法用定格的形式表达；被宗教热忱煽得旺烈的深刻的激越之情导致他们普遍反常的审美观。

202

弗莱明就是在这种气氛中穿过德国艺术之途，德国人的沉重的心灵暂时刹住它那永久的悲哀，举目观赏大自然，看见人们平静的脸，他们的艺术中出现了风景和肖像。木刻和蚀雕的引用为爱好笨重工具成癖的德国人提供一种表现手段，其性质和材料要求人们给予轻松自如的处理。在丢勒的木刻和蚀雕中，德国人的才智和幻想终于找到合适的表现。但这位德国艺术巨匠通过同他故乡纽伦堡人文主义者的交往，通过去意大利旅行，开始意识到艺术创作的规律。那个以前学画的艺徒一头扎进数学、几何的学习，游遍威尼斯到博洛尼亚（1506），"为了略谙透视法的神秘

艺术",这是他写给友人珀克海默的话。但这位纽伦堡大师是少数几个有幸得以饱览自然和生活的种种表现的人之一。德国艺术生活的狭隘的行会精神和知识界把全副精力扑在宗教改革提出的宗教问题上,妨碍文艺复兴精神的最后胜利。文艺复兴在德国始终是一场没有完成的运动。

广泛流行的工匠歌手的艺术最能说明德国艺术基本上属于小资产阶级的性质。很难想象每星期天下午在市镇厅、行会堂、教堂集合的诚实正直的手艺工人和体面的市民会成为骑士风度的恋诗歌手(Minnesang)的后来人,恋诗歌手的整个艺术似乎染有快乐的浪漫主义色彩。然而,艺术气质的工人有权认为自己是恋诗歌手的后裔。那的确是一种历史悠久的音乐实践,这种实践从瓦尔特·冯·德·福格尔魏德到奥斯瓦尔德·冯·沃尔肯施泰因(1377—1445)虽然从未间断(后者是这一阶级的中世纪抒情艺术的最后一个伟大代表),到14世纪末已不再是一股有生力量。沃尔 203 肯施泰因虽然熟谙多声部艺术音乐的原则,但一直忠于消失了的中世纪浪漫主义传统,过着冒险生活,从西班牙流浪到波斯;守住家园的德国市民则培育出恋诗歌手的新品种,原有的恋诗歌手已随着年龄而老化。几百年来被忽视的手工艺人要求得到承认,新兴的中产阶级文明承认小型工业和工人,欢迎他们加入行会。

工匠歌手把十二个德国中期和盛期的诗人看作自己的行会的缔造者和精神祖先,其中包括海因里希·弗劳恩洛布(死于1318年),据说是他这位诗人音乐家早在14世纪就在梅扬斯创办了第一所工匠歌手学校,从而成为贵族的宫廷艺术和手工艺人的音乐之间的中介。尽管这只是传说,这类学校的创办无疑始于莱因河上游地区。斯特拉斯堡、法兰克福、维尔茨堡和其他几个重要城市都建立了工匠歌手学校,15、16世纪中,大多数德国城市,从维也纳到波罗的海,都为有这样的学校而自豪。将近15世纪中旬,理发师兼工匠歌手沃尔姆斯的汉斯·福尔茨来到纽伦堡,随之而开始工匠歌手的"有历史重要性"的时期,我们看了瓦格纳的歌剧觉得十分熟悉。纽伦堡的手工艺人当时还能接受艺术刺激,听这位新来者介绍工匠歌手这门艺术的规矩。每个行会由不同级别的会员组成,从艺徒到零工到师傅,师傅的地位是通过创作新旋律的才能而获得的。工匠歌手艺术的规则写在行会的法典(tabulatur)上。用诗歌名字来称呼"曲调",即旋律的老习惯依然袭用,这些人干起活来严肃认真,一丝不苟,搞艺术时也一样,为自己的曲调造了些稀奇古怪、还往往滑稽可笑的名字。举几个简单的例子,如"写字纸调"、"绿百合花"、"伤心面包",但是专门研究他们的曲目的人也会发现一些诗意的名称,如"胖熊调"、"长尾猿"、"小半壶"。

到15世纪末,工匠歌手的创作呈现一种古怪的"现代化"面貌:敦实的市民不遗余力地创造新旋律,导致一套苦心经营、绕来绕去的装饰音做法。他们这门可敬的艺术兼手艺在著名鞋匠诗人音乐家汉斯·萨克斯(1494—1576)手里登峰造极。瓦格纳歌剧中这位讨人喜欢的主人公和他 204 的前人不同,他受过正式教育。家乡的文法学校和到处打零工的流浪岁月使他接触人文主义。有了他,纽伦堡才得以成为德国众多的工匠歌手学校之首。萨克斯使死板的行规多少松动了一些,他以四千多首歌和二百部戏剧的巨大产量促进歌唱组织的最后一次繁荣。这一时期以萨克斯的学生亚当·普什曼(1532—1600)的活动告终,普什曼的《歌本》和《德国工匠歌手艺术的详细介绍》是我们研究德国民族艺术这一方面历史的最珍贵的资料。[1]

工匠歌手的诗歌的文学价值和音乐的质量不能同他们的前人恋诗歌手的努力和艺术相比。诗歌对他们而言,只是机械地遵循节拍规则。他们的内容不是美丽的虚构,而是把日常生活加一

---

[1] 两种都有现代版,《有关德国工匠歌手的全面报导》(*Grundlicher Bericht des deutschen Meistersanges*)由R.琼斯重新编辑,1888;《歌本》(*Singebuch*)由G.缪恩策修订,莱比锡,1906。

番点缀，加上新兴中产阶级的伦理道德。拿旋律配歌词，或拿歌词配旋律，完全不考虑节奏和意义。他们最不注意思想和感情。去掉瓦格纳赋予的、使现代观众觉得可亲可爱的浪漫主义光轮，他们的艺术显得荒凉，但德国中产阶级培育工匠歌手艺术有其健康的一面，反映他们信仰之诚，目的之真。从这一方面来说，它是在宗教改革时期得到表现的中产阶级文学兴起的一个重要因素。工匠歌手依附宗教改革，在新教信仰的传播中作用显著。萨克斯本人热心追随马丁·路德。新教的有些赞美诗来自一些可敬的面包师、裁缝、靴匠的"曲调"。瓦格纳知道工匠歌手资料的来源，也知道对这门艺术的批评，但他欣赏这些雄心勃勃的手工艺人的真挚热情，在歌剧的结束处萨克斯的最后一首歌中向他们致敬，这首歌绝妙地总结他们的历史重要性。

朋友，别瞧不起我们的师傅，
要尊重他们的艺术……
师傅们栽培了这门艺术，
真诚为它服务；
虽不如以前那么受尊敬，
王公贵族高举她的大旗，
虽然有过苦难和不幸，
她依然是一片真心。
虽没赢得应有的荣誉，
除了在密集忙碌的市镇，
她依然受人尊敬。
怎能说师傅们干的不行？

205

德国艺术中的勃艮第与法兰西－佛兰德斯的影响

德国作曲家的解放

15世纪的勃艮第和佛兰德斯作曲家处于南北之间一场活跃的文化运动的中心，这场运动一度吸引并同化了从低地诸国到意大利、葡萄牙的欧洲的各种艺术力量。这是歌唱家和作曲家前往法国、勃艮第、意大利、西班牙的大教堂和豪华宫廷的时期，那些人的好动和放眼世界的精神继续不衰，直到16世纪。德国音乐家的表现完全不同，他们不那么愿意离开本土，他们的全部活动似乎圈住在家乡的风俗习惯之中。但是，德国的地理位置和政治环境决定它必然受到外国文化潮流的冲击，还将唤醒德国自己的建立于早先接受的结构上的艺术。因此，15世纪的德国艺术接受来自勃艮第佛兰德斯圈子的动力。德国人的音乐后来完全受邻国的风格原则的支配，15世纪中旬以后，勃艮第佛兰德斯的复调是德国音乐史上对德国音乐的最重要的风格贡献，在绘画方面也完全一样。

15世纪第三个二十五年出生的一代作曲家有著名的大师伊萨克、芬克、施托尔策、霍夫海默

为代表,他们和若斯坎、彼埃尔·德·拉吕、布律梅尔、穆东是同一代,他们完全受这些法兰西勃艮第音乐家的影响。伊萨克是一个德国化的佛兰德斯人,但保留尼德兰人爱好飘泊的习惯,其余的德国大师的活动天地主要在德国,虽然他们不可能不被吸入巨大的国际音乐网。二三流的作曲家则属于德国中产阶级音乐氛围,守着本国民歌,按照佛兰德斯的复调原则把它用作定旋律。千万别把德国民歌同工匠歌手制造的繁荣混为一谈。自从恋歌诗人时代以来,德国民歌一直保持盛行不衰,如今它的热情和表现力注入德国的复调艺术。我们很幸运,有一部珍本保存下来,它不仅收有我们所知道的最早的德国民歌,还有几首从这些民歌中产生的德国世俗复调音乐的最早的例子。这本所谓的《洛赫海梅歌集》,又称《洛卡梅歌集》,成书于 1455 至 1460 年间。[①] 歌词的性质告诉我们它属于城市中产阶级艺术。所收歌曲的时间顺序是连续的,没有中断,包括 16 世纪的德国大作曲家,以"最后一个尼德兰人"奥兰多·德·拉索结束。其中有几首动听的旋律经过布拉姆斯的改编而重新流行于德国家庭和学校。 206

纽伦堡的盲人管风琴师康拉德·保曼(1410—1473)是不断成长的德国器乐的首要人物,他的声望堪与斯夸恰尔卢皮相比。他的作品一半带教诲意味,一半属即兴性质(《管风琴基础》,约 1452 年),说明当时一个有趣的做法:由于缺乏原创的器乐作品,就拿声乐作品改编成器乐曲。这么做还有一个原因,流行的勃艮第尚松的歌词是法语,德国人不懂歌词,便干脆把它们改编成器乐曲。同样的倾向在意大利也能看到,最终产生独立的器乐风格。

16 世纪初德国印刷出版的乐谱让我们看到若斯坎一代的佛兰德斯和法兰西 - 佛兰德斯作曲家的绝对统治,在当时的法国和意大利也十分相似。最早出版的德国乐曲是歌本。马克西米连一世的宫廷印刷师埃哈德·厄格林在 1512 年出版了第一本歌集,不久又出新的。最早一本收有德国作品的拉丁语经文歌集是《歌曲选集》(1520 年奥格斯堡),其中除了若斯坎、穆东等法兰西 - 佛兰德斯作曲家的十八首经文歌外,还有路德维希·森夫尔(约 1492—1555)的作品,森夫尔是当时德国的最伟大代表。在随后的十年里,尼德兰人和日益增多的德国作曲家平分秋色,直到乔治·劳乌办起印刷社,大量出版德国音乐,尼德兰人才转为少数。

劳乌对德国音乐家的赞助有着同当时的形势密切相关的原因(我们正在进入路德派运动时期),劳乌出版的系列同马丁·路德推行音乐改革的计划相呼应,绝非巧合。劳乌是训练有素的音乐家,在莱比锡大学当讲师,在圣多玛教堂当主唱。路德同著名的天主教辩护士约翰·迈耶·冯·埃克在莱比锡进行令人难忘的公开讨论(1519),后者逼迫路德承认自己的立场与教会的主张有分歧,这时,劳乌指挥演出自己创作的一首十二段的弥撒曲,备受好评。劳乌这位大学问家、教授、作曲家同情新教运动,甚至为此不惜放弃在莱比锡的工作;他的信仰坚贞,乃至满足于乡村教师的清贫生活。但在 1523 年,他搬到早期新教誓反主义的堡垒维腾堡,后来当上 Ratsherr,即参议员。定居下来后,劳乌在 1525 年创办了新教的最重要的音乐印刷事业。他那首伟大的十二段弥撒曲已佚失,但他很可能是 1544 年出版、供路德教派的学校用歌曲集中佚名歌曲的作者。从那些歌曲可以看出,作者是一位能干的音乐家,写作艺术和托马斯·施托尔策有密切联系。劳乌以物质力量推动有着这场宗教运动烙印的新的音乐曲目的成长,大大提高了维腾堡这个城市的名气和重要性。维腾堡因与新教领袖的密切关系而有时被称作路德之国,那里的整个气氛是新近找到的民族精神,体现在生活的各个方面。翻译圣经、民间诗歌、美术、群众歌咏——所有活动都密切相关,逐渐减少当时的分歧,把各个方面吸引到一起,成为一个统一的思想意识。 207

---

① 真迹影印版[与保曼的主要作品《结构原理》(*Fundamentum Organisandi*)一起]由 K. 阿梅尔恩出版,柏林,1925。

路德与德国的新教音乐

伴随宗教改革的新音乐运动的中心是马丁·路德的伟大形象。他不是因为统率了宗教运动而得到这个地位的;把他看成一个热情而不懂行的好心人,是太不公平了。德国新教音乐的最终命运完全在于马丁·路德;他在爱森纳赫求学时唱遍了各式欢快的学生歌曲,他做过主持仪式的教士,所以熟悉弥撒升阶乐和复调弥撒曲、经文歌,音乐时刻在他的耳朵里回响着。路德常去的地方,维腾堡、爱尔福特、托尔高和莱比锡都有像样的音乐学校,罗马之行(1511)使他体验到若斯坎和当时其他法兰西-佛兰德斯作曲家的艺术。他自己能弹能吹,有一副训练有素的男高音嗓子。有些同时代的人提到过在这位改革者家中餐后的小型音乐晚会,大唱伊萨克、若斯坎、森夫尔、瓦尔特等许多名作曲家写的最优秀的圣乐和世俗音乐。

208

路德的文字也流露出对音乐的爱好和对音乐性质的深刻了解。

> 你说这事不怪、不可爱吗？一个人唱一个简单的曲调,或持续声部(音乐家们这样称呼),另外三、四、五个人同时也唱,快乐地包围住这个曲调,围着它游戏、跳跃,手段高明地给它加上奇妙的装饰,好像在跳天堂之舞,可爱地真诚地靠拢、相互拥抱。只要有少许音乐知识、并为之所动的人,无不表示莫大的爱慕,无不得出一个结论:没有比这样一首有若干声部作点缀的歌更加美好的东西了。

这些话之可贵不仅因为它们表现了对复调音乐的性质的深刻了解,而且因为它们不像那一时代的人赞美音乐时常常引经据典、比拟古人。他不提阿波罗和奥尔菲斯,对他来说,音乐是活的艺术,是现时的艺术。他最喜欢的作曲家是若斯坎·德普雷,说他是“音符的主宰,其他人都是被音符所主宰”。这一点又显示出敏锐的音乐感和老练的艺术判断力。路德认出若斯坎身上的冲天才气,对若斯坎来说,微妙的对位不过是表现工具,截然不同于一般的音乐老师,他们太迷恋有量音乐的花招了。

然而,作为教师和神学家的路德不可能永远跟随他的音乐家本能。他考虑音乐时,不仅为了音乐的自身价值,而且把它看作语言,看作教育工具,使年轻人更能接受上帝的福音;他对其他艺术和科学一概如此。人们一般认为,路德的兴趣只在于促使整个社会积极参与神圣的礼拜,因此他坚持使用德国俗语。可是,仔细看他的文字写作,可以看出他的眼界要广阔得多。所以,虽然路德的基本思想是把音乐改编得适合他所谓的“普通老百姓”,他还是努力保持大门敞开,允许可能的艺术加工。这位杰出的人士深知,艺术中片面的、流行的、只注重尘世的运动必然衰败。他避开实验主义的约束,也避开加尔文的清教徒的原始主义。加尔文连赞美诗的简单的伴奏也禁止,加尔文派严格执行没有伴奏的会众歌唱,他们不仅不满足于单纯的音乐“改革”,而且毁灭一切使他们想起天主教犯罪之辈的音乐之虚荣可恶的东西。苏黎世的管风琴师泪流满面地眼看人们毁掉他那架瑰丽的乐器。著名的伯尔尼管风琴师汉斯·科特尔因笃信新教而无家可归,不得不当小学教师,因为他的乐器就是毁于那些宣传他所信的新教的人之手。暴力迫害音乐的现象在德国和瑞士的某些地区继续一个多世纪,因为那些虔诚的信徒在复调的声乐和管风琴音乐中只看见破坏圣经精神的教廷的傲慢。英国清教徒的教堂冷冰冰、没有装饰、不舒适,也就是出于这种敌对态度。路德的追随者就比较开明,认识到破坏音乐无助于推广新的信仰,把精力花在改革

209

音乐而不是消灭音乐上。

知道路德受过良好的音乐教育之后,就不会为他是杰出的作曲家、创作了受人喜欢的曲调而感到惊奇。路德派的众赞歌,也即赞美诗的音乐为他所作一说,有人怀疑,但当时的论述和亲笔通信有力地证明此说。连路德请他一起编订新的教会用乐的著名音乐家约翰·沃尔特也明白表示,有几首著名的赞美诗和德国弥撒曲的开始部分都是路德自己的作品。有些门徒干脆称他为"我们的音乐老师"。有几份音乐手稿属于这位改革家的亲笔,包括《主祷文》的配乐和一部礼文音乐的草稿。路德同16世纪德国几位重要音乐家的友好往来是众所周知的事。他同森夫尔、瓦尔特、阿格里科拉等人的通信证明他相当谙熟复调作曲技巧的知识,我们有他写的一首完整的经文歌式的乐曲,用在他圈子里的一位诗人约阿希姆·格雷夫写的一部戏里。[①] 最近又发现他写的一首作品、一首格里高利曲调的四部配乐的印刷谱。

我们必须了解一下路德的音乐背景,才能更好欣赏他对待改组教堂音乐的艰巨任务的干练、开明而又艺术的方式。有一点很重要,他为合理贯彻福音思想,开创会众同唱的实践,所用的材料和产生十五个世纪以来基督教世界的所有赞美诗和交替圣歌的材料同出一源——诗篇乐。他亲自带头,写作了一些豪放有力、无与伦比的例子:如诗篇歌第四十六首《坚固的保障》、诗篇歌第一百三十六首《我在深渊向你呼喊》等等。路德和两个优秀音乐家——康拉德·鲁普夫和约翰·沃尔特——合作,他们在他的指示下选取最佳的拉丁语众赞歌,改成德语用于福音教会。许多熟悉的格里高利赞美诗被翻译或改写,供德国的会众使用。这些歌的数量很快增加;1524年出的一个维腾堡的版本收有三十八首德语和五首拉丁语,同一本歌集的1551年版就收有七十八首德语和四十七首拉丁语歌曲。 *210*

天主教的教堂音乐转为路德福音派教堂音乐的过程中有一个有趣的阶段,所谓的contrafactum(改头换面),把世俗歌词的意思改写成宗教的歌词。献给圣母玛丽亚的各种德语和拉丁语赞美诗和天主教的其他教堂歌曲被改写,以符合新的教义。路德本人其实并不反对崇拜圣母玛丽亚和圣徒,但是他的后继者认为,这类歌曲必须按"基督精神"加以改进。有几首工匠歌手的歌也进入新教的曲目,尤其是汉斯·萨克斯的作品。

早期德国新教的音乐崇拜是一个极其丰富的画面,同今天大多数新教(也许英国圣公会和美国圣公会的高教会派除外)教堂里的简化的形式大不相同。路德的活动开始后一百年左右,许多德国教堂继续望弥撒,有些新教的作曲家也写作新的弥撒曲,唯一的区别是定旋律用自己的德语。继续抱住拉丁语的弥撒不放——只有信经后的证道用德语——似乎有悖于路德把礼文德语化的宗旨,但是,我们不能忘记,这位改革家也是人文主义者,竭力主张培育古典文化。路德教除了普通弥撒外,每个星期日都忠实庆祝教堂年历上的大事,按规定依次诵唱进台经、启应经和继叙咏——而今天我们只是以选唱有关的赞美诗来表示,而且往往只在主要的几个圣日。

新教的教堂音乐直到16世纪末才显露独特的性质。在那些没有遭到虔诚信徒强烈反对而把音乐压缩到少而又少的地方,一般继续采用古老的格里高利圣咏,不过把拉丁语经文翻译成德语。甚至德国灵歌的采用也未能改变局面,德国灵歌早就是人民的宝贵财产。但随着灵歌数量的增多,它们逐渐取代格里高利众赞歌,给新教的音乐增添典型的特色。但要到17世纪,这些路德派的赞美诗渗入康塔塔、圣诞曲、受难曲和神剧(又译清唱剧)之类的大型形式时,才有堪与天主教音乐媲美的一套固定的曲目。路德时期的赞美诗改编虽好,仍受当时的天主教音乐的影响; *211*

① 这首题为《我不要死,我要活》(*Non Moriar Sed Vivami*)的经文歌由布莱特考普夫哈特尔出版,莱比锡,1917。

因而给历史学家带来深重的难题：在风格上，几乎看不出天主教音乐和新教音乐之间有区别，可是，在17世纪新教音乐达到明确无疑的完美风格之前，二者之间显然存在鸿沟。

音乐出版物的序言和路德、梅兰希顿等人的各种论述反映新教音乐思想的本质。路德和他的门徒们对音乐在宇宙天地中的地位的看法古得出奇，扎根于路德的神学观，扎根于珍爱的圣奥古斯丁思想。圣经和圣奥古斯丁是路德的神学的中心，劳乌出版的曲集的序言反映同样的观点。早期新教音乐思想的保守性和在许多方面的中世纪性，断然把宗教考虑放在美学考虑之先。是这种精神赋予建立在旧教传统上的音乐以新教的特点，使它可以置新旧教派的音乐风格几乎相同这一事实于不顾；虽然在不同阵营有不同的内容，但音响效果是一样的。古代和中世纪关于音乐起源于神的思想出现在这些新教的论著中，天主教神父告诫人们，音乐只能用来赞美上帝之说又摆在作曲家面前。可是，从赞美诗的选择来看，还是可以察觉新教的特点。出版这些赞美诗，是因为里面有殉教的基督徒表示信仰的教诲；但其中有些人"犯过错误"，涉及那些错误的歌和赞美诗因此而必须清除。这一观点充分表明在1542年劳乌出版的赞美诗集中。新教早期一个重要的礼文作曲家西克图斯·迪特里希的交替圣歌和赞美诗集（1490至1495年间和1548年）焕发的真挚的宗教热忱和对福音真理的深信，与源自人文主义和文艺复兴的类似作品的语言和精神形成鲜明对比。写这些作品的人显然对新教音乐应该具有怎样的性质一清二楚。

这时，缓慢成形的新教音乐思想找到一个哲学家，是他把新教音乐提到更高的境界。菲利普·梅兰希顿是路德以后宗教改革的首要人物，他在《圣诞功课》的序言中反对狂热分子主张脱离罗马的观点。他说，崇拜上帝应贯彻人的全部生活，教堂音乐在哪里停止发响，哪里恐怕就有神圣教义消逝的危险。这位学识渊博的维腾堡教授建议把宗教音乐用于每天的积极生活，使生活圣洁：教堂里的人、学校里的男孩、做家务或在花园里的女孩、田里的农夫、战场上的士兵都要诵唱先知和使徒的话。教会神父们制定的崇拜上帝的老教义重新抬头；音乐重新成为教会的仆人，音乐的责任只是使神圣的话语显得更加重要。但是，新教的音乐思想不是根本反对艺术性高雅的教堂音乐，它审慎地把当时的艺术音乐用作自己的音乐文化的基础，注入自己的信条，从而使它成为新教的圣乐艺术。格里高利音乐的性质普世而客观，通过长期坚持的逐步完善的过程使人向更高的境界升华。新教则相反，立足于个人的一次性的直接信仰，经过个人的信仰预备，继续经历个人的信仰过程。这是灵修宗教原则同统治音乐思想的圣礼宗教相对立之处。

212

有着强大的中产阶级人口和独立市治政府的德国城镇，是新教运动的最重要因素。二三流作曲家的创作活动证明，中产阶级的音乐圈子对宗教倾向反映最为积极。这些音乐家是社会结构的有机部分，他们和教师、教堂主唱家、管风琴师或牧师一样，依赖地方政府和教会而生存。不论服务和职位如何，他们基本上都属市民阶层，活动同教堂、学校紧密结合。这样，在有组织的中产阶级社会的气氛中兴起了新教的学校，同教士唱诗班根本不同，后者培养天主教音乐家，承继几百年如一日地听命于教会和贵族的中世纪文化。这些中产阶级音乐家的创作活动主要是使教堂、家庭和学校都有音乐，这三处是音乐家的活动天地，相互联系。他们在工作中利用当时的流行音乐素材、格里高利圣咏、世俗的"持续声部"和民歌，并将之反复改编以适应情景的需要。以勃艮第和法兰西－佛兰德斯作曲家为主的音乐风格传进他们的圈子后，被他们完全吸收，同地方音乐传统结合，为民族艺术的兴起铺路。这些音乐家为自己的工作感到十分自豪，身处国际艺术影响的包围之中，仍能坚持德国的民族性，因为他们供职的学校和教堂有足够的工作要他们去做。

新教的文科学校(Gymnasia)和教区学校的音乐教育堪称模范,我们现在的学校望尘莫及。小男孩的课程设置精心安排、循序渐进,从学唱名法、唱简单歌曲和素歌旋律开始,到最后一年唱四声部或八声部的合唱曲。音乐训练是必修课,谁也不得免修。除了唱歌实践以外,还有全面的乐理和指挥训练。教学的责任落在教堂主唱人员身上,他们的地位甚高,在学校里通常仅次于校长或教务长。这些主唱家都是很有教养的人,除了教音乐外,他们通常还教古典文学、希伯莱文或历史,或讲授数学或哲学。这些传统显然都有人文主义的根子,继续了很长时间。〔赫曼·沙因(1586—1630),莱比锡圣多马教堂的主唱家,也是德国巴罗克初期的大师,对要求他教十小时文化课和四小时音乐课的"教学工作量"提出抗议,因为他渴望致力于作曲。连约翰·塞巴斯蒂安·巴赫也一再请求当局给他减轻一些非音乐方面的负担。〕活跃而指导有方的音乐生活为萨克森、图林根诸省的无与伦比的音乐文化创造条件,使这些地方的文化产生了舒尔茨、巴赫和亨德尔。 213

古典"尼德兰"风格及其国际化

若斯坎的明亮、自由、感情深刻的艺术对老的勃艮第和佛兰德斯乐派的冲击实在太大,他的艺术走得太靠前、太个性化,没有人立即响应。诚然,音乐家继续崇拜他,但天平又倒向奥克冈的温和而统一扩展的复调理想,下一代人依然如此,并以若斯坎时代以后培育的更高明的作曲技巧丰富它。这一代人之首是尼古拉·贡贝尔,法兰西－佛兰德斯复调的古典语言和风格在他身上最终定型。关于他,我们知道的太少,连他的生平、日期都是猜测。1520年,这位佛兰德斯音乐家在布鲁塞尔的教堂唱诗班唱歌,1537年带了二十个歌唱家去马德里,可能当上查理五世的唱经班指导。1552年住在图尔奈,他去世的日期一定在此之后。今天的大多数音乐学生都不知道他,但他是一位虔诚透顶的作曲家,酷爱华丽和谐的美感,加深了他那些无与伦比的合唱作品中的神秘色彩,不愧为古往今来最伟大的教堂音乐作曲家之一。他掌握的作曲技巧也许比他的老师若斯坎更加高明。贡贝尔首先是教堂作曲家,同时也是一卷法国尚松的作者,那些歌曲写来从容幽雅、文笔流畅、声部进行优美。在词曲两方面都挥洒自如,是贡贝尔这一代人的特点。 214

同一时期还有两个法兰西－佛兰德斯大师的代表,托马·克雷基永(死于1557年)和雅克·克莱芒(生于约1510年,死于1557年),二人都是文笔蕴蓄、尚松曲调轻盈的大师,虽然复调之周详泄露其"尼德兰人"的本性,不允许他们达到真正的法国尚松作曲家的潇洒。但在经文歌和弥撒曲方面,可谓登峰造极,和贡贝尔一起,压倒群芳,直到伟大的同胞拉索出世。克雷基永比较敏锐、快活,接近法国人;克莱芒偶尔落入早期佛兰德斯作曲家的严肃持重。但二人都是尽善尽美的文艺复兴艺术家,他们的作品晶莹剔透,发挥出文艺复兴所珍重的比例平衡、技巧使用明智的光彩。克莱芒为了避免同他家乡的一个同名者、伊普雷诗人雅各布·帕帕混淆而取名雅各布·克莱芒·农·帕帕(即此雅各布非彼雅各布之意。——译注),后一名字知者更多。他明显表示对现代和声结构的偏好,常常使作品有某种流行的味道。他也酷爱民歌,为佛兰德斯诗篇谱曲,这些《诗篇歌》在后来的《诗篇乐》版本中常常采用。

高明的对位技巧对于这一代人来说是当然的必需条件,犹如持续低音或称通奏低音技巧之于巴赫时代。几个声部结成一张复调网,有条不紊、持续不断地模仿这张网,美妙地保持风格的严谨的建筑音响性质。动机从一个声部转到另一个声部,舒泰自在,从不停止,从不闲逛或者填

充空白;一切都有目的,一切都顺理成章。写实主义的音画或音乐插图,以及玩卡农式花招,在这里并不重要。若斯坎这位伟大人物没有白活,他给予音乐的巨大推动力没有消失,而是使奥克冈所创始的风格潮流更上一层楼。弥撒曲退出前一世纪中的霸主地位,让位给新的经文歌;经文歌依然是对位艺术的最高形式,直到帕莱斯特里那和拉索的时代。所以说,若斯坎下一代的佛兰德斯和法兰西-佛兰德斯音乐家的复调艺术恪守一个不分国家的共同的欧洲音乐文化的思想。当时的宗教形式以及人文主义时代拉丁文明享有的尊严和受到的重视,助长这一思想。法兰西-佛兰德斯风格随着贡贝尔和克莱芒·农·帕帕而达到顶峰。拉索和他的同时代人以许多新的因素,主要是意大利和德国因素,丰富前人的风格,但没有创造新风格。我们必须承认,16世纪中旬是真正的"尼德兰"风格达到其古典之尊的时期。随后几十年的理论著作承认这个事实,认为使贡贝尔一代的创作生气盎然的那些原则画出了音乐艺术的大一统局面。

215

随着佛兰德斯音乐艺术的国际化,加入尼德兰派大师行列的外国音乐家人数不断增加。由于世俗艺术用法语,而且从皮卡迪和埃诺来的作曲家大多数是说法语长大的,第一个独立的重要分支是法国,后来有若干意大利分支继之。低地国家和西班牙、德国的关系密切,所以在尼德兰艺术圈子里有不少西班牙人和一些德国人;严格按照时间进行排列、根据民族性进行分类,已不可能。尼德兰人在圣乐领域无论怎样一枝独秀、成就无论多高,写作尚松的桂冠还是得让给法国人,法国人给这个文学音乐体裁注入真正的高卢人的风趣、聪明灵巧的转折和日耳曼艺术家所没有的潇洒。这个概括有一个例外:若斯坎的尚松中那种深沉的灵修内容、强烈的忧伤和含笑的凝思,依然出类拔萃,整个法国文艺复兴尚松时代没有一个后继者,直到另一个伟大的尼德兰人拉索出世,后者的尚松中偶尔出现那些品质。回顾文艺复兴时期法国尚松的历史时,我们面临一个有趣的情景:法国尚松的繁荣期以佛兰德斯作曲家开始,又以佛兰德斯作曲家结束。

文艺复兴时期的法国音乐

博马舍的《费加罗的婚礼》结束时,法官布里多阿松说:"尚松一曲,问题解决。"从高卢的吟游诗人直到咖啡馆音乐,尚松一直反映法国人的民族性:幽默、敏感、潇洒、调皮、持重。有街头群众"信口唱"的尚松,有卢浮宫里国王和侍从唱的精美的复调尚松。内韦尔公爵写的有趣的《法国历史简编》(1694)可以说是证明法国尚松之普及的最好例子,那是一部完全用尚松写成的法国历史,犹如莫里哀的《可笑的女才子》中那个受过教育的小厮吹嘘自己用牧歌写作"整部罗马历史"。

216

吟唱诗人的尚松已经是民族艺术,其中的音乐节奏大体决定于歌词的文字和节奏。在诗歌与音乐的结合中,以诗歌为主;歌词指挥音符。因此,法国音乐从一开始就深受语言的影响,理智地服从歌词,歌词是语言的工具。这是法国音乐的基本特点,每一门法国艺术中都可以看到这个特点。龙萨说,器乐"没有甜美的嗓子伴随旋律,根本不好听"。19世纪以前,器乐从来没有受到广泛欢迎。这当然不是说没有人弄器乐,只是它不讨法国人喜欢而已;时至今日,法国人坚持喜欢"唱的歌",愿意听声音悦耳、歌词动心的音乐。听器乐要求纯理解,不很有利;法国人一想到要听自己无法一步一步跟踪、理解的东西,就不寒而栗。不像英国的牧歌,法国文艺复兴时期的尚松是一个完全独立的品种,性质完全属于理性。在情感幅度有限这一点上倒是和小巧多于深奥

的英国牧歌相似，但是这些法国尚松的风趣、机智、优雅、乖巧是无限的。[①]

16世纪初，法国文学中出现两股相互依赖的倾向，一股是意大利化，一股是人文主义。前一种倾向在法国第一次出征意大利后开始显现，文艺复兴运动在意大利正如日中天。但是法国人妒嫉意大利文化的尊荣，企图把这份尊荣夺归已有，结果是人文主义大发扬，因为从意大利传来了对古典文学的兴趣。法国文学的文艺复兴大致从1515年(弗兰西斯一世登基)到1610年(亨利四世去世)，成因有三：上面提到的法意战争、印刷术传入、基督教的新教誓反运动。文学中主要表现为人文主义倾向，贯穿16世纪的大部分时间。但是，他们仍然在寻求新的艺术和独创的风格，以抒情为主，真正表达个人的感觉。与此同时，世纪初在法国作曲家中有一个倾向，不要佛兰德斯作曲家的"学术性技巧"，回到自己素来感兴趣的体裁——歌曲，也即尚松。调查一下16 *217* 世纪在意大利和法国出版的尚松，单凭数量之大，即可见其重要性。

第一本是1501年彼得鲁奇在威尼斯出的，书名为《谐美乐歌一百首》，其中法兰西－佛兰德斯大师的作品最多，其中五分之四是法国尚松。新创办的出版社的第一本书就是尚松，这份荣誉说明尚松的受欢迎程度。这门高卢艺术还将对文艺复兴时期含苞欲放的意大利世俗艺术牧歌产生决定性的影响。但是，此时出现在威尼斯的尚松属于老派人写的，再优雅也免不了带些笨重的感觉，泄露了它们的勃艮第佛兰德斯的根子。若斯坎的尚松那种难以释怀的美虽然没有人立即响应，但是肯定对从彼得鲁奇的第一本尚松到阿泰尼昂的最早几本法国曲集(1528—1529)之间发生的近乎革命性的变化作出了贡献。这中间二十五年左右的间隔，从音乐学的角度来说，至今尚蒙在黑暗之中，有待于探索研究，以弥合精彩的尚松历史上的这段空白。不妨设想，从意大利回来的音乐家带来了对质朴的民间艺术的欣赏，对弗罗托拉的欣赏。不过，他们用法国人惯有的精美可爱的诗歌代替了弗罗托拉的油腔滑调的打油诗，而且以通过勃艮第法兰西尚松的长期潜移默化而掌握的卓越的音乐才能，很快创造了一批新的曲目。这里不能不提文艺复兴新尚松的两个主要人物：一个是克劳丹·德·塞尔米西，1515年随法王访意大利，后寓居费拉拉公爵府；另一个是克莱芒·雅内坎，随弗兰西斯一世出征意大利，目睹马里尼亚诺战役，后来写了一部惊世骇俗的乐曲来纪念它。

在法国，世俗音乐与文学的发展并驾齐驱。在意大利则不然，16世纪的意大利音乐家还对前两个世纪的诗歌恋恋不舍，力求重现前一个时代的精神而往往流于做作。法国人则采用与时代精神相符的文学。这可能是因为文艺复兴运动在意大利开始多年后才传到法国，在意大利的时间跨度比法国大得多；法国的文艺复兴几乎是随着法王弗兰西斯一世的登基(1515)而突然开始的，而且迅速成长，因为它是在模仿一个已经在意大利发育完全的文化。国王是举世瞩目的文 *218* 艺复兴庇护神，他把达·芬奇、切利尼、安德里亚·德尔·萨尔托和其他许多艺术家带到法国，大量购买意大利绘画，为蓬勃发展的法国文艺复兴增添动力。

这一时期诗歌的第一个重要代表是克莱芒·马罗(1496—1544)。他的优雅和光彩的表现风格在这样一个古典而人文主义的时代里可谓绝无仅有。他的尚松既辛辣又风趣，既虔诚又俏皮。许多人钦佩他，特别是龙萨。马罗的名气多年来未曾稍减。19世纪中期的浪漫派尤其喜欢他。马罗翻译的《诗篇》由加尔文派的作曲家谱曲，包括古迪梅尔。当时并驾齐驱的一个有趣的例子是里昂的学派，演化出所谓的"彼特拉克主义"和"柏拉图主义"。这派以创造法国文学的新形式为己任，这个形式以彼特拉克的十四行诗的形式为基础，以柏拉图的理想爱情为内容。龙萨的门

① 这些尚松中有不少见于亨利·埃克斯贝尔编：《法国文艺复兴时期的音乐大师》，巴黎，1899—1908。

生兼朋友约阿希姆·迪·贝莱(1522—1560)发表一篇名为《保卫与发扬法兰西语言》的宣言(1549),引用托斯卡纳的成功来证明使用法语之有理,认为拉丁语既然已臻完美,文人们应该起来完善自己的本国语了。他建议研究古叙事歌(以及国内各地的其他流行体裁),旨在培育一些形式来取代颂歌等古典模式。这篇文章岂止是宣言,它可以说是一场革命;此后,法语变成了人文主义的语言。再过几年,随着集合在彼埃尔·龙萨旗下的一群诗人的兴起,法国文学将经历一场真正的抒情诗歌的复兴。龙萨不愧为16世纪的维克多·雨果。

只有这么一次,音乐率先唤来这场抒情的文艺复兴,比文学早好几十年。随便浏览阿泰尼安的第一卷尚松(1528),就可以看到它有清新的立意、绝对适合嗓子歌唱的音乐和无与伦比的抒情。另一个醒目的特点是,这卷尚松所收的乐曲形式完美。不像意大利和英国的牧歌,特别是早期的牧歌,主要用一系列短句子写成,这些尚松都用长句子,委婉尽致地表述每一个主题。它们几乎毫无例外地采用两段体或三段体。顺理成章地在第一段点明这首歌的主旨,中间段展开,以小小的再现结束。三段体在雅内坎的长篇戏剧性尚松中特别明显。我们有幸在亨利·埃克佩的《法国文艺复兴时期的音乐大师》中看到好几卷全部是这种卓绝的音乐,包括几首雅内坎自己写的描绘性的大型合唱作品。

219

这些尚松给合唱音乐带来新的因素,是地道的"交响性"小音诗。除了了不起的合唱画,如《百鸟歌》、《狩猎》、《战斗》之外,雅内坎还给整个抒情体裁加上一丝英雄史诗的笔触,而抒情体裁自从罗兰的时代以来就与英雄气质无缘。创造了一个全新的形式和风格的这位天才,使音乐界不胜惊异,为之折服。连贡贝尔也尝试写作他自己的《百鸟歌》和《打野兔》,"战争"、"狩猎"曲到处可见。意大利的琉特琴和羽管键琴大师拿雅内坎的《马里尼亚诺之战》来改编,(雅内坎这位大师本人就写过好几首《战争》)晚一些的威尼斯音乐界把它配器,供大的重奏用。

另一个重要作曲家,克劳丹·德·塞尔米西在纯粹的音乐美上胜过雅内坎,因为他不那么写实主义地模仿,技巧和音乐构思也更为精炼。他和雅内坎一样,先推出一个雕琢美丽的长句子作为乐曲的引子,但从不把它们一拉再拉,拉得像雅内坎那么长。在塞尔米西的音乐中,我们看到拉索时期的亲切的抒情尚松的先声。塞尔米西虽然只比雅内坎晚三年去世,他其实属于法国文艺复兴尚松的下一个时期。然而,影响是双向的,下一个时期看到法国对意大利世俗音乐产生的影响收到了回报。这股新的影响主要产生了文艺复兴的牧歌,也给予尚松明确无疑的牧歌气息。为了追踪这股影响,让我们审视将近这个世纪中旬的几年里意大利发生的事情。

威尼斯乐派

贡贝尔这一代人登上音乐史的舞台时,埃诺、布拉班、皮卡迪和其他北方省份的子女赴各地进行音乐殖民的活动达到了高潮。佛兰德斯音乐家定居许多欧洲重要城市,加上其他国家的"业余"音乐家表现出来的十分系统的音乐知识和精湛技巧,给整个音乐艺术的命运带来深刻的变化。佛罗伦萨、费拉拉、威尼斯和罗马,康斯坦斯、维也纳、慕尼黑和布拉格,马德里、巴黎和伦敦等地到处欢迎新来者,赞慕景仰他们,但是没有一处提供比意大利这个阿德里亚海的女王更加令人满意的天地。

220

骄傲的威尼斯共和国不介入意大利其他各地的剧烈的党派之争,那座光芒四射的城市固若

金汤，不怕任何侵略。它也与邻国缔结同盟，但通常没有具体的物质目的，反而付出昂贵的代价。15世纪把名为共和国、实际上是控制严密的寡头政治的这个城邦推上世界商业强国的顶峰，有几百条海船和强大的海军。但接近世纪末时，随着土耳其的逐渐强盛，威尼斯的海上霸主地位衰落，16世纪，由于和法国查理五世的冲突，只得割让部分财产。

东西方在威尼斯相遇，创造一个我们非常钦佩、但由于这个城市的特殊历史我们很难了解的杰出文化。创造这种文化的人不同于其他意大利人，似乎属于另一个人种，有其独特的哲学和世界观。托斯卡纳的哲学家在建造理想国的愿望的激励下，沉溺于它们永远无法实现的深刻思想和计划。威尼斯人有一个组织完美的国家，但他们一方面小心管理政府事务，一方面又觉得政府的存在是理所当然的。这就是为什么他们能有内部的和平和个人的快乐，为什么他们的艺术有一种光彩逼人的美，他们和东方的接触更增添了几分异国情调。但也正因为如此，他们不懂得他们的托斯卡纳兄弟所经历的为争取理性生活的最高价值而进行的斗争。托斯卡纳给予人类永垂不朽的艺术品，威尼斯则不够严肃，往往达不到这样的深度；但是它使世界快乐。退出帝国之前，这个古城仍有足以在艺术领域建立第二帝国的力量。贝利尼、乔尔乔涅、提香、韦罗内塞、丁托列托焕发耀眼的光辉，维拉尔特、德·罗勒、维森蒂诺和蒙泰威尔第写作同样鲜艳美丽的音乐，直到第二帝国衰落使这个繁华的城邦沉沦为欧洲的花都，堕落成王公贵族、冒险家和交际花没完没了地寻欢作乐的地方。

总督们做礼拜的圣马可教堂是威尼斯的政治和宗教中心，也是音乐生活的中心。圣马可教堂的教士直接向总督而不是向宗教当局负责，因此连教堂的唱经班指导和管风琴师也同威尼斯的文化和政治发展密切有关。虽然有几个知名的14世纪的管风琴师，但圣马可教堂档案中提到的最早的唱经班指导是彼特罗·德·福西斯，他在1491年被任命，继续到1526年。大多历史学家认为他可能是佛兰德斯人，原名应为Des Fosses或Van der Gracht。佛兰德斯影响在福西斯任职期间已很明显，但随着阿德里安·维拉尔特（生于1480至1490年间，卒于1562年）的到来而变得举足轻重。维拉尔特是让·穆东的学生（也许还跟若斯坎学过），被任命为圣马可的唱经班指导后，一直在那里，威尼斯人亲热地叫他阿德里阿诺先生。通过对学生的巨大影响，他创立了所谓的威尼斯乐派，创造了纯粹的器乐语言和风格，把复调的作曲技巧传给17世纪。他对学生的影响足与奥克冈相比，而且后效更大。维拉尔特这一代最显赫的成就是牧歌，牧歌是文艺复兴后期最有特点的音乐体裁。"第一首"牧歌究竟是谁所作，是维拉尔特，还是他的同胞阿卡德尔特或者韦尔德洛，还是意大利人费斯塔，都无法确定。但是30年代初出现的最早的一些牧歌，引发了这类作品大泛滥。牧歌当然不是一个人的发明，但是，可以略带夸张地说，第一个北方作曲家拿起一首意大利的抒情诗来谱曲时，已经跨出了创造牧歌的一大步。牧歌几乎同时在各个意大利城市兴起，而牧歌的兴起恰好和佛兰德斯、法兰西－佛兰德斯音乐家大举来到意大利的高潮在时间上吻合。 221

归根结底，牧歌至少在音乐方面是这一世纪初盛行一时的色彩绚丽的弗罗托拉和维拉内尔的艺术性更高的形式。威尼斯似乎是弗罗托拉创作之都，所以威尼斯的牧歌作曲家高人一筹。从1504到1574年，彼得鲁奇出版了十一册共六百多首弗罗托拉。原来的弗罗托拉都是些小歌，活泼美丽，但寿命不长，像蝴蝶一般朝生暮死。惯用定旋律、巧妙地结合对位声部的尼德兰人，对于这种自由散漫的艺术，困惑不解。早期的弗罗托拉都是一些简单的舞曲般的主调音乐作品，在彼得鲁奇后来出的集子里，已经可以看出北方的影响。晚期的弗罗托拉表现出几个上方声部比较独立的写作倾向。活跃在1500年左右的维罗纳作曲家米凯莱·佩森蒂、若斯坎和一些早来的

佛兰德斯作曲家的精彩作品直接导致牧歌的产生。两种音乐观,加上法国尚松的影响,在很短时间内熔于一炉。\牧歌是人文主义最优美的表现。字斟句酌的歌词吟诵忠实地反映在音乐中。而音乐不怎么依靠外表的写实,而是尽善尽美地传神。细腻的色调传译出细腻的感情层次,产生焕然一新的音乐效果。作曲家把主调音乐和复调音乐时而对立,时而结合,巧妙地运用染色 chroma (16 分音符),把诗句切碎成细粒,因而有"染色牧歌或 16 分音符牧歌"之称,把自然音阶的旋律与和声的各种性能发挥殆尽,乃至到这一世纪中旬,出现新的定位,大胆试用染色旋律与和声(此时染色已作半音连续解)。

222

牧歌的具体性质从无明确定义,但有一点是肯定的,文艺复兴的牧歌同 14 世纪的牧歌几无共同之处。新的牧歌采用各式各样的抒情诗作歌词,真正称为牧歌的那种文学体裁只占很小比例。16 世纪中期的牧歌的诗歌结构十分自由,其实都是些短小的无格律诗,而且不一定讲情爱或颂赞,虽然大多数的介绍称它为"谈情说爱的抒情短诗";诗长 6 至 16 行,每行 7 至 11 个音节。第一部按古典规律写的意大利诗剧的作者吉安·乔治欧·特里西诺(1478—1550)在他的悲剧《索福尼斯巴》(1515)中采用了无韵诗。无韵诗这种新的自由体被仿效,大量用在牧歌的歌词中,为牧歌轻松幻想的音乐提供旗鼓相当的诗歌形式。是否押韵,视作曲家的兴致而定;可能中间几行押韵,其余全是自由体。一般第一行不纳入押韵的布局。牧歌一出便受欢迎,不久便有大批作曲家写出成千上百卷牧歌歌集,连严肃古板的教堂音乐作曲家,包括帕莱斯特里那在内,也不能免受感染。

除了色彩鲜艳的牧歌外,威尼斯人不仅为交替圣咏写作华丽的经文歌,开辟音响与谐美的新天地,还写作独立的器乐曲。据说是维拉尔特受圣马可教堂两架管风琴的启发,把唱诗班对置在教堂两侧的半圆形楼厢;[①] 但是交替圣咏在这以前就已经有了,不过维拉尔特和他的学生用起来特别得心应手、效果特佳。同样,也不能把写作独立器乐曲归功为威尼斯大师的发明,尽管他们是迅速成长的器乐曲的主要代表。为了同法国尚松的活泼优雅的声乐风格、同早期的法国器乐改编曲争高下,威尼斯人培育了坎佐内(canzone),坎佐内从此成为器乐曲的名称,是今天所有器乐体裁的祖先。这些创新和发展是佛兰德斯、法国和意大利人的国际大协作的成果,但这些人的根子都是维拉尔特。维拉尔特的作品有一种对色彩的直觉、把握转调与谐美的分寸感,还有出神入化的技巧,维拉尔特以此谱写出委婉尽致的音乐。

223

维拉尔特有一大群学生,其中有许多意大利人;但首先必须一提的是几个尼德兰人。雅谢·布斯(死于 1565 年)是圣马可堂的第二管风琴师,是利切卡尔的最重要作曲家。利切卡尔是相当于经文歌的器乐曲,"反复推敲主题",挖掘纯器乐写作的复调和主调可能性,导致赋格结构的产生。[②] 雅谢·范·贝尔谢姆是费拉拉的一个佛兰德斯管风琴师,情况不详,他写的牧歌属于早期的最佳作品。最重要的是奇普里阿诺·德·罗勒(1516—1565),他是当时最细腻最洗练的音乐家,才气横溢,是众牧歌作者之首,他的创作是早期牧歌作曲家的造诣之冠,是意大利佛兰德斯牧歌的典范。德·罗勒所作牧歌备受尊崇,早在 1577 年就被编成"学习用谱"出版,这是前所未有的事。尼德兰人在意大利的显赫的名单到此为止;北方人的霸主地位到罗勒而结束,让给了梅开二度、冉冉升起的意大利天才。

---

① 见第 2 章注 4(即本书中译本 p.18 注 1。——译注)。

② 利切卡尔虽与正规的赋格几乎难以区分,仍属 18 世纪初作曲家所用的形式之一。有一点很重要,约翰·塞巴斯蒂安·巴赫在《音乐奉献》(这部作品包含对腓特烈大帝钦赐主题进行的各种不同处理)中,用了两首利切卡尔,这部作品的副标题解释拿 ricercar 一词作离合体文字游戏:Regis Iussu Cantio Et Reliqua Canonica Arte Resoluta。

意大利－佛兰德斯风格

法兰西－佛兰德斯派的作曲技巧依然盛行，但音乐的精神开始意大利化。尼德兰音乐史的最后一个阶段同意大利分不开。音乐发展的交叉回流造成极其复杂的局面。人们的思想仍离不开佛兰德斯的根子，但是在北方无法实现，需要意大利的阳光；新与旧盘根错节，像一座扑朔迷离的迷宫。作曲家虽然拘泥于老传统，但已醒悟歌词的重要性，为了使音乐真正表达歌词，只好割爱掉一些复调声部写作的宝贝；模仿和对位的分量和价值减轻了，歌词的地位上升了。这是无伴奏合唱艺术的时代；人文主义的理想是限制音乐的形式因素，以便更多表现歌词以及歌词的意义，创造更加直接、更加生动的效果。

作曲家如今面临多种不同的任务。从前，他调动手头的一切对位技巧构筑声部，在一个适当的定旋律上展开，定旋律和它的对位声部一起为歌词提供形式和支架；即使歌词变化，定旋律永远不变。如今作曲家开始认为，音乐的作用是乐感地表达和发扬歌词蕴含的思想、激情和效果。因此，声乐的发展规律似乎不再得自定旋律，而是得自歌词。这一新的立场，文艺复兴式绝对平衡的表情风格，不同于佛兰德斯人的早期技巧，也不同于奥布雷赫特的感情迸发，而是恪守久经考验的音乐规律和诗歌规律。它又一次来自北方；起源于若斯坎及其学派，随贡贝尔而分出一支到西班牙，再通过法兰西－佛兰德斯和西班牙作曲家而到意大利。若斯坎的一个学生阿德里安·小科克利库斯（约 1500—1563）是第一个出版用这种新风格写作的乐曲的人，收在一部名为《保留音乐》（1552）的集子里，声称这些曲子均系他的老师所作。　*224*

若斯坎没有留下文字，科克利库斯告诉我们，他的老师"教学从不照本宣科"。但编年史作者无不把"保留音乐"的发明归功于这位伟大的佛兰德斯大师，称他为音乐"画家"。纽伦堡印刷商约翰内斯·奥托在他出的《音乐新作》第二卷的序言中提到经文歌《我在此安坐》时说，没有一个画家用笔和颜色表现受钉十字架而死者的痛苦的脸，比得上若斯坎用音乐表现的那么真切。但是，停留在谱上的音乐不能传达保留音乐的长处，必须有人加以演绎。这样，保留音乐就不仅是新的作曲风格，也是新的表演风格，二者不可缺一。从若斯坎到加布里埃利叔侄到蒙泰威尔第，所有的作曲家都受这双重任务的启发，这一观念渗透在他们的音乐的每一个细胞里，最后从文艺复兴的静穆气氛转入波澜壮阔的巴罗克世界。

保留音乐是文艺复兴的产物，是人文主义冲动的结果。它虽然由一个佛兰德斯人创始，而且最早是一些法兰西－佛兰德斯作曲家在写作，但是最后定型和发展却是在意大利。起先只是开展有步骤的连续不断的模仿，那是纯粹的技巧，如今转而注意歌词的性质，不久又超出文字和音乐的逻辑而力求表现歌词的内蕴。赋格（遁走）式模仿，声部之间的问答游戏，确立了与歌词的紧密联系，到若斯坎的学生这一代，产生了纯粹的无伴奏合唱。保留音乐的另一特点同样重要，那就是强调音乐演绎，强调表情，强调挖掘内蕴。事实上，佛兰德斯歌唱家在这个世纪中期受尽赞誉和欢迎，就是因为他们具有按照保留音乐要求来表演的非凡才能。这是音乐史上的一个丰收时期，保留音乐风格显然是了解它的一把钥匙，但是这一时期尚有待于大量的研究和阐述。　*225*

我们甚至连保留音乐（musica reservata）一词的意义也不确知。它似乎有两层意思：既对老的佛兰德斯风格的过火之处采取矜持而有所保留的态度，又遵从原有的种种规则。但是，对那些懂

行的鉴赏家来说，这种新风格不会"有所保留"，他们能够欣赏谱上看不出来但能通过演释而察觉的许多微妙的细节。由此可见音乐表演之重要，如果我们还记得中世纪的迪斯康特这种即兴歌唱到15世纪还是一股有生力量的话，就不会觉得奇怪。其中可以看到所谓的 cantus a mente 或 cantus super librum，也即在定旋律上"心中唱歌"，或即兴唱歌，这是廷克托里的介绍。随着器乐曲，特别是管风琴改编曲的增多，自由器乐"着色"成为风气。所谓"着色"是给简单的曲调用器乐加以装饰，与歌剧咏叹调中的花腔不无相似之处；初期的歌剧咏叹调基本上也是即兴的。这里，我们注意到一个奇怪的事情：源自器乐的大量装饰的音乐风格不断得势，与方兴未艾的无伴奏合唱风格不谋而合。

保留音乐从此建立了一个明确的音乐美学体系，立足于阐发意大利人所谓的 affetti（情感内蕴）。此字在现代英语中不常见，也无法以别的字代替；幸而已被心理学接受，用以表示感觉、情感和欲望，以及这些因素影响思想和行为的重要性。说得通俗些，保留音乐要求快乐的词配上快乐的曲，悲伤的词配上悲伤的曲。这一体系真正符合文艺复兴的精神，认识到音乐也是语言，和其他语言一样有一定的规律可循。支配语言成分的规律在这里同样支配旋律的成分；旋律成分包括所谓的花腔和装饰性的东西。把它们看作旋律成分后，它们不再是单纯的装饰。那些小小的转折和起伏在文艺复兴音乐家眼里都有深刻的涵义，虽然我们今天很难看出或听出来，至多是些镶嵌品。不过，我们还是必须记住文艺复兴艺术的性质，它对每一个细节都悉心关照、明智地经营。在音乐风格和半音变化方面再经过一代人的时间，双唱诗班的强有力的迸发即将被世人接受，承认为深刻动人的音乐语言。随着16世纪最后几十年里的这种音乐，我们走进一个新的天地。因为这种音乐把内蕴发挥推向戏剧性，情感之强烈几乎可以具体看见。诚然，音乐戏剧的道路已经开通。

226

复调的最后综合·天主教改革和反宗教改革

音乐史的这一新时期的来临，界限异常分明。属于贡贝尔一代的作曲家，包括维拉尔特、克雷基永、克莱芒、阿卡德尔特、德·罗勒等大师及其德、法、西班牙的同时代人森夫尔、塞尔米西、雅内坎、莫拉莱斯、卡维松和路易·米兰，在这一世纪的60年代相继谢世。国际化了的佛兰德斯艺术在罗朗德·德·拉絮斯（约1532—1594）手中登峰造极。这位伟大的尼德兰人及其同胞菲利普·德·蒙特（1521—1603）的成就是复调音乐的最后综合，是具有几百年历史、如今沐浴在意大利艺术的和煦阳光下的勃艮第音乐、佛兰德斯音乐和法兰西－佛兰德斯音乐的最后的辉煌胜利。

德·蒙特生于马林内斯，在意大利度过一段时间，可能在伦敦的皇家圣堂工作过，后来到那不勒斯和罗马，最后在维也纳和布拉格为哈布斯堡王室效劳。和同时代的伟大的意大利人帕莱斯特里那一样，只有一个中心问题，只信奉一个风格理想；但与帕莱斯特里那不同，圣乐和世俗音乐，蒙特都积极写作。最使他倾心的是牧歌，不仅有作品中现存的一千二百余首牧歌为证，连他的三百来首弥撒曲和经文歌也足以为证。德·蒙特的牧歌丝毫不逊于意大利牧歌，而且自成一类，比意大利牧歌复调性更强，更统一，更紧凑。他的弥撒曲和经文歌也有牧歌带来的优雅、洗练，从而更见丰美。他的技巧可谓无敌，帕莱斯特里那和拉絮斯都不能超越他。尽管他的对位技巧炉火纯青，他总是能够采用朴素而富有艺术性的风格，为每一个字句

找到恰如其分的表现。

德·蒙特和拉絮斯少年时便去意大利，倾倒于世俗音乐的绚烂色彩。他们早期创作的牧歌、尚松和流行歌曲反映出意大利给他们留下的深刻印象。拉絮斯把自己的名字也改用意大利形式Orlando di Lasso(奥兰多·迪·拉索)，但他的艺术和蒙特一样，始终不脱尼德兰人的本色；从勃艮第人迪费开始的伟大时代在他身上，不是在帕莱斯特里那身上达到顶峰。纯粹的尼德兰风格则由生活在日耳曼地区的法兰西－佛兰德斯音乐家继承，他们继续保留几百年来的佛兰德斯传统，是最后一批尼德兰作曲家。雅各布斯·德·科尔(约1531—1591)、雅各·雷格纳(约1540—1590)、让·德·克莱夫(1529—1582)、弗朗索瓦·萨莱(活跃于这一世纪的最后三分之一)都是杰出的大师。他们出版的许多作品展示这一伟大复调乐派的全部精华。不过，教堂音乐的领导权牢牢掌握在罗马手中。教廷吸引欧洲各地的创作天才，把他们统一在天主教改革精神中。因此，讨论这些大师，特别是拉絮斯和他的意大利同行帕莱斯特里那的生平和创作时，我们必须看到他们是生活和创作于反宗教改革的强烈影响之下，生活和创作于宗教动乱的巨大压力之下；宗教动荡把尼德兰和法国投入多场宗教战争，导致特伦托公会议的召开。这一点忠实地反映在这一世纪后半叶的各种文学艺术中，也反映在他们的音乐中，给艺术打上真正的国际烙印，特别是教堂音乐。法兰西人、尼德兰人、意大利人、西班牙人、波兰人都是这普遍的欧洲音乐文化的一员，几无地域之分。 227

天主教的改革不同于誓反运动的宗教改革，唯一的相似是二者都抨击教士圈子里的腐败风气，都要求有颗虔敬的心和刚直不阿的基督徒生活。路德派与天主教教会之间虽然不断接触，企图和解，但到1521年后全无可能，两种信仰从此刀兵相见，直到三十年战争结束方休。人们一般认为天主教的改革是为了对付导致誓反运动的道德起义；新教教徒，也即誓反教徒，有时也把天主教会的改革措施归功于自己。很多在大小会议中遭到声讨和反对的陋习，天主教会到16世纪末已铲除了不少。其实，这场道德运动早在路德造反以前许久已经开始；整个15世纪，甚至更早，越来越多的人要求恢复基督徒生活，运动涉及面甚广，带来神秘主义和禁欲主义的复活，尽管在割不断七情六欲的教士和教廷身上收效甚微。教会内部的改革派不断成长，默默地进行有效的工作，成立新的修道会去民间传道。所以说，宗教改革的动力早已存在，誓反运动不过为之火上加油，赋以战斗色彩。

1534年，天主教改革进入新的发展阶段，保罗三世当教皇，依纳爵·罗耀拉和六个同伴按立神职。有时有人说，耶稣会的创立是为了对付宗教改革，其实不然。这一切都是独立发生的，是教会首脑层中的改革家获胜的结果，是15世纪开始的神秘主义运动卷土重来的结果。一拖再拖，保罗三世终于在1545年召开特伦托公会议，把天主教改革的成果汇总成典。从1545到1563年间断断续续召开的特伦托公会议的公告传达到广袤的天主教世界的各地教会，产生了具体效果：教会的崇拜和法规规范化，教廷和不同修道会的机构彻底改组。教士接受严密审查，充满谦卑和刻苦精神的那些早期基督徒的特点，也是特伦托公会议以后的基督徒特点。耶稣会如今是教廷的得力助手，传播知识，教育对教皇的服从；到这一世纪末，他们和其他修道会一起，完成了军队所不能完成的事：使动摇的奥地利、波兰、匈牙利、低地的南部诸国、德国和波希米亚的一些地方回归天主教信仰。这一来，招徕了新教世界的敌意。 228

天主教改革的精神不久表现在文学艺术中。文学方面，重新恢复教会思想的最早的例子有托夸托·塔索(1544—1595)的《被解放的耶路撒冷》，作品的题材——第一次十字军东征——加上行文中几处反动色彩，颇有中世纪的味道。音乐与教会的礼仪唇齿相依，自然强烈反映新的精神。教皇庇护四世命令继续召开原来就是为了讨论有关礼仪和音乐事务的特伦托公会议时，人

们对教堂音乐的状况怨声连连;人文主义者和宗教界人士一起抱怨对经文的不重视,抱怨歌唱家的吐字不好、态度不敬神,抱怨音乐中的世俗成分,抱怨崇拜仪式中乐器用得太多。辩论越来越激烈,有些热心主张天主教改革的人要求根本取消复调音乐,另一些人则竭力保护几百年的音乐文化所造就的这门伟大艺术。1562年9月17日第二十二次会议达成的决定含糊其辞,并不包含后代人加上去的那些斩钉截铁的决议,仅仅建议避免不符合庄严崇拜的一切东西。19世纪浪漫主义复兴制造了今天犹被人们普遍接受的故事,说是帕莱斯特里那挽救了教堂音乐,是他应红衣主教波罗梅奥的请求,写了一部弥撒曲,献给教皇马切洛斯,精湛而明朗地表现纯粹的教堂音乐的优点,致使由波罗梅奥和其他七个红衣主教组成的监督执行特伦托会议法令的专门委员会同意教堂使用复调音乐。根据近代科研结果,我们得知这只是一个传说。如果一定要找一个"教堂音乐的救世主"的话,那也该是佛兰德斯作曲家雅各布斯·德·科尔(约1531—1591)。[①]

229

天主教改革发生于由于誓反教起义而引起的反宗教改革之前,教堂音乐的改革运动也发生在特伦托决议之前。奥格斯堡主教奥托·卡迪纳尔·特鲁克西斯是红衣主教委员会的主力,他已在罗马住了好一阵。由他倡议,委托他的唱经班指导雅各布斯·德·科尔为特伦托会议写几首乐曲。这些乐曲的风格清晰而有克制,主调和复调结合,在会议期间的崇拜时反复演出,赢得与会教士的赞赏和推荐。红衣主教特鲁克西斯的活动是得到教皇的批准才进行的(他的通信还证明,这不是唯一的一个致力于改造教堂音乐的机构),这些活动,加上科尔的《专用祷告》受到会议一致好评,说明早在最终审议之前,教堂音乐的问题已经澄清,已经基本解决。这也足以解释何以第二十二次会议的决定不作详细规定,只是采取告诫的语气。11月11日举行的第二十四次会议,肯定礼议音乐的价值,具体规定则留给各级地方教会去处理。关于是否可用尚松曲调作定旋律这一争议最多的问题,甚至没有提出来审议;这一做法继续采用,不过像帕莱斯特里那和几个同事那样,不提原来的曲调名,称自己写的弥撒曲为《无名》。

如果根据老派人的理解去做,特伦托会议的改革可能对教堂音乐产生不良影响;其实教堂音乐不仅是一笔巨大的圣乐财富,而且是洋溢着人文主义精神的艺术,人文主义精神也是教仪改革的特点。自由流动而富有表情的复调音乐,对最微妙的节奏变化都能作出反应,而且反应之灵敏,非近代记谱法所能记写下来;它代表了教堂音乐的理想。声乐的复调音乐随着德·蒙特、拉絮斯、帕莱斯特里那的创作达到伟大的高峰,对位与和声完美地平衡,个别声部自由自在地行动,虽然一刻不懈地注意和声的规矩。

我们讨论了菲利普·德·蒙特的功绩,他是这个灿烂的三人行中最早的一个。余下的两个更加值得我们注意,因为拉絮斯是16世纪最全面最多才多艺的作曲家,而帕莱斯特里那的名字就是天主教教堂音乐的象征,也是一般"古"乐的象征。

230

拉絮斯1532(1530?)年生于蒙斯,这个地区给予音乐一大批伟大的作曲家,包括迪费和若斯坎。拉絮斯和许多人一样在本地的唱诗班开始音乐生涯。西西里总督兼查理五世的尼德兰军队将领费迪南·贡扎格把他带到西西里和米兰。少年拉絮斯的女高音嗓音倒嗓后,离开贡扎格府,换了许多主人,1553年任拉特兰大教堂唱经班指导,但到1554年12月离去,重新到处旅行,跟随一个那不勒斯贵族切萨雷·布兰卡乔周游法国、低地各国、也许到过英国,最后在1555年定居安特卫普,很快就成为那里的音乐生活的领袖。不久,他的声望传到外国,巴伐利亚的公爵阿尔布雷希特五世请他去慕尼黑。拉絮斯接受这个职位,为这位巴伐利亚公爵效劳,直到1594年6月

① 见奥托·乌尔斯普隆:《雅各布斯·德·凯勒》(*Jacobus de Kerle*),慕尼黑,1913。

14 日去世。

拉絮斯成为意大利文艺复兴之子；他一生的前三分之二时间，对拉丁影响、特别是对意大利影响的接受能力比什么都强。除了把他从艺术诗歌带到情爱故事和即兴喜剧、混用本国语和拉丁语写诗的意大利特点以外，他还有一股强烈的法兰西气质，明显地表现在他的为人和艺术中。日耳曼人的认真、深刻、艺术传统和意大利文艺复兴的世俗性相结合，造就了他的风格，他的风格还有一部分高卢人的风趣。年老时，反宗教改革的情绪使他放弃钟爱的文艺复兴文学，转向反映宣扬教会旨意的诗歌。

灵修的牧歌现在取代了情爱的世俗歌曲，新的教会思想日益伸张。1568 年拉特兰大教堂的教士（后任基奥贾主教）加布里埃尔·菲亚马出版了《灵修诗集》，其序言宛如宣言："我们的语言有数不尽的诗歌，几乎都是爱情诗，这种情况我认为是个极大的错误，不能容忍。因此，我重新引导托斯卡纳的诗歌，以尽可能高尚的方式，把它导向美德、导向上帝。"拉絮斯为其中几首配曲，充满了深刻、谦卑、超脱尘世的精神。没有以前那种娇小玲珑、香水扑鼻的情爱的痕迹，这些是忏悔的诗篇。这位年老的尼德兰人否定过去，诅咒年轻无知犯下的错误。我们是尘土，死亡紧跟在身后：但我们欢迎它，因为它会使我们与上帝合一，我们的主要心思应该是寻求上帝的慈悲。

从 1576 年起，拉絮斯放弃为牧歌谱曲，到 1585 年，他的态度完全改变。垂老的大师仍然谱写名为牧歌的作品，但都属于灵修性质。寻找歌词时，他转向圣经《诗篇》的意大利语译本，转向一种新的抒情体裁，所谓的"眼泪（lagrime）"体。这种新的诗歌据说是受迪勒的一幅画的启发，画上圣母玛利亚的眼泪栩栩如生。塔索是第一个以其《童贞女玛利亚的眼泪》对新体裁作出贡献的人，但是这种眼泪体诗歌的创始者似乎是路易吉·坦西洛（死于 1568 年），他的未完成的《圣彼得的眼泪》于 1585 年出版，引起拉絮斯的注意。拉絮斯根据坦西洛的诗写的二十五首乐曲，加上一首拉丁语经文歌是他的最后几部作品。这些作品题献给教皇。作者是一位与世无争的虔诚的老艺术家，专心关注死后，乃至去世前几年，脑子一度糊涂，沉溺于忧伤之中，终日无所事事。 231

拉絮斯的作品约有二千首，[①] 用尽当时的种种音乐形式，写来无不得心应手。他笔下的意大利牧歌的缠绵相思，法语尚松的纤细优雅，德语分部合唱的结实豪放，都是意大利人、法国人、德国人的衷情流露。然而，这个尼德兰人在他写的《诗篇》中登上威严壮丽的顶峰，在他写的弥撒曲和其他礼仪音乐中烘托教仪的肃穆境界，在他写的经文歌中道出一个笼罩于令人敬畏的神秘主义之中的人的心声。拉絮斯具有得天独厚的高雅的文学趣味和幽默感。他的形式繁多的作品中有着丰富无比的多样性，令人说不出有一个"拉絮斯风格"，因为没有两部作品是雷同的。但是都有一个共同特点，那就是作曲技巧尽善尽美、出神入化，无论在一首通俗的小维拉内尔，还是最复杂的定旋律弥撒曲中，都表现得同样晶莹璀璨。

然而，拉絮斯不是革命者，相反，他珍爱佛兰德斯祖先的伟大传统，喜欢展示自己的对位绝技。他了解当时的各种倾向，充分利用新风格和新手法，可是决不彻底采用，宁愿有所保留。他虽然是那一时代的最优秀作曲家，但是他的牧歌没有完全达到意大利的牧歌高手德·蒙特的造诣，虽然他的尚松不愧为这一领域的法国文艺复兴发展之冠；他的弥撒曲并不能首首比得上帕莱斯特里那的优雅和纤美温柔，尽管他能用那个伟大的罗马人的语言写作，相像到无人能辨认的地步。但是，在经文歌方面，无人能与他相比。他的创作是集二百年音乐文化的成就之大成，综合得如此令人信服，如此有力，如此柔韧优美，统观整部音乐史，只有在莫扎特的艺术中再见过一次。 232

① 莱比锡的布莱特考普夫哈特尔公司计划出六十卷本，现已出二十一卷。

帕莱斯特里那

乔瓦尼·皮埃路易吉，用出生地（旧罗马的普拉内斯蒂）名为姓，故称达·帕莱斯特里那，生于1525(1526?)年，在罗马的圣玛利亚大教堂唱诗班学艺，后来回到故乡，担任唱经班指导兼管风琴师七年。帕莱斯特里那地方的虚衔主教朱利奥·德尔·蒙特当选为教皇，改号尤利乌斯三世后不久，任命他为圣彼得大教堂朱利亚圣堂的唱诗班指导。为了表示谢忱，他把第一本印刷出版的作品，一卷弥撒曲，献给教皇（1554）。过一年，又题献了第一本牧歌集。这位威严的庇护者就此让他参加西斯廷圣堂唱诗班，按规矩，结过婚的人是没有资格担任这个半神职性的位置的。尤利乌斯的后一任教皇保罗四世（尤利乌斯的直接继任者马切洛斯二世只当了二十一天教皇）觉得这样做不对，把帕莱斯特里那和另外两个已婚歌手一起辞退。人事纠纷、贫困和疾病笼罩他的生活多年，虽然在圣约翰教堂的工作可以勉强维持生活。帕莱斯特里那辞职回到童年的那座圣玛利亚大教堂，在那里一直呆到1571年，终于担任朱利亚圣堂乐团的领导，直到去世。教皇西克斯图斯五世想让他成为西斯廷圣教堂的一员，教士们依然反对已婚人士参加。但他还是被授予教皇圣堂“作曲大师”的荣誉称号，此后仅有过一例，授予了费利切·阿内里奥。这个荣誉是对他所写音乐的卓越的教仪性表示赞许，他的音乐出色地符合特伦托公会议公布的理想。除了官职外，帕莱斯特里那在晚年还在罗马担任若干职务，但他拒绝维也纳和曼图亚提出的优厚职位。1580年妻子去世使他伤心到极点，他甚至准备出家，接受神职。不过，事情起了变化，1581年他重新结婚后，生活比较安定，晚年全部用于创作，写了数量惊人的杰作。他在1594年去世，全罗马追悼他；虽然为他作传的巴伊尼所讲的关于他的临终与落葬的故事纯属虚构，但他肯定是被隆重地葬在圣彼得大教堂旧址旁边一座小堂里，棺材的匾上刻着“音乐王子”的铭文。

233

除了几首牧歌外，帕莱斯特里那的创作全部是圣乐，连他的牧歌也大多数是宗教性质的。世俗音乐同他的艺术不沾边。帕莱斯特里那的乐派是教会的产物，是新的宗教热的怒放，创造了以天主教的普世主义为基础的圣乐艺术。可是，普世性是排除主观性和民族性的，甚至不允许有时间的划分。这样的普世性体现与尘世性的彻底决裂，这么一来，着眼点为来世而不是尘世的中世纪世界观在他的艺术中又回来了。推动他的艺术的，就是促使深谙尘世生活种种坎坷的但丁写人在地狱、在炼狱、在天堂，而不写人在地上的同一种精神。在许多人眼里，教堂音乐随帕莱斯特里那去世而结束，变成了历史。他死后不到二十年，“帕莱斯特里那风格”被彼特罗·切罗内的《音乐家和大师》（那不勒斯，1613）一书整理汇总。大约就在这时候，他开始被裹上敬畏和神秘的外衣，成为音乐的一位传奇圣徒。人们对他知道得越少（到19世纪不得不重新发掘真正的帕莱斯特里那风格），就越尊奉他。后来由朱塞佩·巴伊尼（1775—1844）于1828年出版的那部伟大的传记引发了浪漫色彩的帕莱斯特里那复兴。巴伊尼的这部传记表现出对过去的英雄时代的眷恋，里面有关于16世纪音乐和音乐生活的有趣材料，显然经过这位饱学之士的编纂，但是，真正的传记部分极不可靠，加上了极浓的感情色彩和浪漫色彩的渲染。

帕莱斯特里那复兴在德国的旗手是尤斯图斯·蒂博（1774—1840），他是一位思想敏锐的海德堡法官，工作疲劳之余在16世纪的无伴奏合唱艺术中寻求休息。蒂博把帕莱斯特里那的风格与

拉丁教仪的语言联系起来，拉丁语那时已不再是有人使用的活语言，但也正因为如此，给人某种永生的感觉。"真正的宗教音乐既没有太多花样，也没有太多激情，因为它的题材是超乎自然的。它的前提是深邃、平静、内省而纯洁的心情和态度，是足以奉行和发扬崇高、抵制尘世情欲的坚定的道德力量。"① 越进入 19 世纪，越看清一个事实：帕莱斯特里那已变成了音乐家和音乐爱好者欣赏和尊重的神话人物，虽然对他的创作通常只知道那部马切洛斯弥撒曲和不多几部冒牌货，如《美好耶稣》、《天昏暗了》等。那些作品现已断定为马康托尼奥·因杰涅里（约 1545—1592）所作，他是一位大胆而激进的牧歌作者，是蒙泰威尔第的老师。引几段我们视为那一时代具有代表性的音乐著述家的文字，可以使我们信服这一点，尽管他们是透过有关神话来听这些乐曲的（斜体系作者为强调所加）：

> 听帕莱斯特里那的作品给人的感觉宛如读波舒哀的壮丽篇章：*一路走去，什么也不看见*，到路的尽头竟发现自己已登上惊人的高峰……*正是这种无斧凿之痕，没有人为的做作*，没有虚荣的卖弄，使崇高的巨著绝无模仿之可能。②　　234

这些文字出自《浮士德》的著名作者古诺之笔。古诺之言空洞而没有说服力，他自己的教仪乐曲充满了"斧凿之痕"，便是例证。理查德·瓦格纳是现代圣杯故事音乐的作者，他在猛烈抨击耶稣会和意大利歌剧之余，声称在听帕莱斯特里那的音乐时，"得到一幅既没有空间感也没有时间感的图像，是灵性的彻底升华，把我们向理解宗教的本质更走近一步，摆脱一切虚构的教条式的观念。"③

帕莱斯特里那的艺术反映出反宗教改革的精神，他为这一新的宗教潮流服务。他专心一致地依附教会，表现出文艺复兴所未见的态度。因此，他成为出类拔萃的教堂风格创造者；他是"第一名天主教音乐家"。他的艺术并不出自形成建筑、雕塑、绘画的古典风格的那种气氛，也不出自人文主义和文艺复兴的土壤。相反，和艺术史学家称之为"风格主义"（mannerism）的新乐汇关系更为密切，风格主义这种风格就是反宗教改革的产物。风格主义不是枯燥乏味的折衷主义，只是过分拘泥于新找到的境界，一种默想、敬畏、欢欣的境界，一种新的宗教意识；在它面前，文艺复兴的征服世界的乐观意志被迫退居后台。可以说，这种新的世界观在哪里也不如帕莱斯特里那的音乐表现得那么纯净，风格主义的精神并没有导致作品的矫揉造作，不像美术那样。他的音调语言有虔诚、馨香的温柔，丰富的色彩，属于风格主义的唯灵论。帕莱斯特里那甚至把他的唯灵论发挥到片面的地步，这一点似乎要求我们彻底地重新审视他的经典地位。

帕莱斯特里那的艺术并不代表文艺复兴时期的音乐的顶峰。早在 1834 年，一本谨慎而明智地处理资料的学术研究的典范、一百年来未减光辉的书的作者卡尔·冯·温特费尔德（1784—1852）已经指出，帕莱斯特里那同时代的威尼斯人安德烈亚和乔瓦尼·加布里埃利即使不能完全和他等量齐观，至少也应该与他平分秋色。④ 就我们今天所知道的音乐史而言，很清楚，15、16 世纪整个伟大的勃艮第、佛兰德斯、法兰西 - 佛兰德斯的合唱复调的最高成就体现在德·蒙特和拉絮斯的创作中；不论从哪一个角度来看，帕莱斯特里那只能陪坐偏席，他居于一个时代的末期，而　　235

① 尤斯图斯·蒂波：《论音乐之纯》（*Ueber Reinheit der Tonkunst*），海德堡，1825。
② 夏尔·古诺：《艺术家回忆录》，英译者 E.A. 克罗克，芝加哥，1895，第 99 页。
③ 理查德·瓦格纳：《贝多芬》，英译者 E. 丹罗伊特，伦敦，1893，第 33 页。
④ 卡尔·V. 温特费尔德：《约翰·加布里埃利及其时代》，柏林，1834。

这个末期也没有全部体现在他的创作中。上文已经提到人们渲染帕莱斯特里那的马切洛斯弥撒曲的深远后果,对于他参加进阶经的改革,也有类似的误解。教皇格里高利十三世决定改革格里高利圣咏,这是一个艰巨的任务,帕莱斯特里那会同拉特兰大教堂的能干的唱经班指导安尼巴勒·佐伊洛(死于 1592 年)着手修订格里高利圣咏。若干原因,其中包括西班牙各级教会的反对,使他放弃了这个计划。1614 年终于出版的圣咏修订本,著名的《梅迪契版》,其实是费利切·阿内里奥和弗朗切斯科·苏里阿诺所作。随着巴伊尼写的传记而对帕莱斯特里那产生的巨大兴趣把一切都归于大师的光辉,把梅迪契版也张冠李戴地当成真是帕莱斯特里那修订的,尽管这个版本对素歌的看法错误,旋律残缺走样。直到索列斯米斯本笃会隐修院的僧侣们把他们的重大研究成果发表以后,那些以《梅迪契》为依据的老版本才被丢弃。

修正帕莱斯特里那的地位丝毫无损于他的贡献或重要性;他始终是为古往今来的文学艺术增辉的最伟大天才。但是,撇开“音乐王子”来讨论作曲家帕莱斯特里那时,显然需要重新定位,如同对他的历史地位一样,才能理解他那直到现代音乐学研究以前一直被视为出类拔萃、与世隔绝的风格。

帕莱斯特里那显然广泛熟悉佛兰德斯前辈们的创作,他的《武装的人弥撒曲》(作于据称为特伦托会议禁止用尚松写弥撒曲后许久)让人看到,他的精神祖先的高深的复调艺术中没有什么他不能应付的奥秘或难题,技巧之精湛与他们不相上下。他不仅掌握复杂的对位,配曲也晶莹透明,超凡脱俗,陈述流畅含蓄。对威尼斯人的灿烂艺术的成就,他也了如指掌,把他们的创新都拿来利用——不过,这位教会音乐祭司的利用只限于到手的种种新材料中可以安全用于严格的自然音体系的调式性教堂音乐风格的东西。同时代人中很少能,即使能也是偶尔才达到他的弥撒曲那样的美、柔韧、宏伟、温顺、天使般纯洁。经文歌方面,不得不把桂冠让给拉絮斯。他虽然不可能游离于时代的创新之外,但他写的牧歌音调太保守;他没有马伦齐奥的旋律、节奏那样的活泼妩媚,也没有德·蒙特那样的难以形容的温雅平和。

对现代前夕的音乐家来说,帕莱斯特里那的音乐似乎排斥人的感情;古诺说“一路走去,什么也不看见”,瓦格纳认为它“没有丝毫教条主义的虚构”。但是这些话说的是这位传奇人物的教堂音乐,不是深入探测人类喜怒哀乐种种情感的音乐。听他写的一套题材取自《雅歌》的经文歌时,我们会被它们散发的激情光照所慑服。《圣母升天》弥撒曲的玄秘意境使我们不安;《英雄的加利莱》和《光明的耶路撒冷升起》等经文歌的欢欣鼓舞驱散疑云愁雾;《我每天的罪》把我们投入哀恸的深渊。这个神话般的罗马人决不是贫血、无表情、无动静的教堂音乐的创作者。他的作品焕发固执的信仰和激情,让我们觉得他是即将到来的巴罗克时代的人。谁也没有他说《我信圣而公之教会》那样坚决而热情。他的信仰如此强烈,写牧歌时采用假名贾内托,因为他认为自己承担着圣乐大祭司的天职,不允许他的名字同世俗歌词有染,哪怕是纯洁的歌词也不行,尽管其他最出名的教堂音乐家,包括一些已按立神职的教士在内,谱写和出版爱情诗歌已习以为常。

236

所以,不论在他那意志坚定的音乐中看见什么,我们不仅“一路走去,看见”被假定为没有的丰富的人性感情,而且发觉帕莱斯特里那的教堂音乐的创作和德·蒙特和拉絮斯一样,离不开牧歌。贾内托由于忸怩而不能在牧歌中如愿以偿的,在《诗篇短歌》中开花结果。只消看一眼他的第一卷弥撒曲,就能相信此说;那些曲子生硬而学究气。但一接触意大利牧歌的“人为的做作和虚荣的卖弄”,接触威尼斯人的闪闪发光的璀璨的双唱诗班,他的音乐中便出现生命和朝气、色彩和热忱。他的经文歌成为牧歌的化身,他那首受威尼斯人把唱诗班一分为二的做法的启发而写的壮丽的八部《圣母悼歌》表现了巴罗克初期的双唱诗班的交替和重叠的辉煌音响。

*　　　*　　　*

威尼斯是仅次于罗马的天主教普世教会音乐的中心；虽然是同一个动力主宰这两个音乐之都，但是它们代表反宗教改革运动的两个不同而又相辅相成的方面。罗马代表教条、保守，寻求秩序、分寸和传统。罗马派的艺术是回顾性的，扎根于老的佛兰德斯传统；但根子不是贡贝尔一代的古典风格，而是更早的卡农作曲家的严格风格。加布里埃利叔侄俩为首的威尼斯人的狂喜、原始力和神秘热表现同样的信仰复苏，不过音乐更加鲜艳、大胆而进步。但是，加布里埃利的双重和多重唱诗班直上云霄的音响、闪亮的管弦乐伴奏、灿烂的独唱段，以及强烈的力度对比，已经在走向巴罗克戏剧性的大千世界。　237

音乐－政治形势的变化

音乐政治形势现在已完全改变。牧歌、维拉内尔和其他许多形式的意大利作曲家的优势地位已无可争议。几年前人们艳羡的尼德兰作曲大师开始从教堂和王公们的宫廷中消失，由意大利人在各个音乐领域中取代。写作数量增长之快堪与现代的批量生产相比，牧歌创作之快引起两方面的反应：一方面针对老化了的彼特拉克主义，一方面针对音乐的陈腔滥调。牧歌作者开始运用一切技巧手段给自己的乐曲增添兴味，不久恢复了一些老的音乐体裁和诗歌体裁，发明了一些新体裁。“对话体”、“回声体”、“谜”、“随想体”、巴莱塔和谐谑体越来越多。同时还有声部越来越多的倾向。种种新倾向的精神似乎都集中于创造新牧歌：半音变化越来越大胆，还有许多新的因素进入牧歌范围。牧歌原来的无伴奏合唱性质开始被日益增多的器乐削弱；严格对位或多或少地被挤到后位，因为最高声部最受人喜爱，其他声部往往用乐器演奏。乐器伴奏的独唱牧歌也在争一日之雄。整个牧歌艺术明显地向戏剧领域靠拢。不仅单首的牧歌强调感情因素，把牧歌纤小的框架几乎撑破，还出现整部牧歌式喜剧。这些复调音乐喜剧把剧中角色交给合唱，还真正采用对答形式。这样的牧歌式喜剧十分流行，甚至在最早的歌剧首演成功后多年，依然存在。

奥拉齐奥·韦基(约1550—1605)是牧歌风格的最伟大的大师。他的大胆而色彩绚丽的戏剧性场面，栩栩如生的布景，流行舞曲的节奏，流光溢彩的幽默，代表无伴奏合唱发展的最后阶段。他处理合唱的技巧之精湛，无与伦比；同时，他的戏剧性音乐刻画的能力表明，我们已经走到世俗合唱复调的极限，正在走近戏剧的天地。韦基的著名牧歌戏剧《诗歌山》完全是意大利通俗喜剧的音乐翻译，基本上即兴演出，师法古代的即兴喜剧，由流浪艺人剧团在意大利演出。《诗歌山》的人物和即兴喜剧属同样的固定模式：穿紧身马裤的傻老头、穿彩衣的光头小丑、小丑的情人科伦拜因，以及对欧洲和英国各地的文学戏剧产生重要影响的其他角色。韦基的目的显然还是纯粹抽象的合唱音乐[所以他称之为 commedia harmonica(谐声喜剧)]，但距离真正的喜剧仅一步之差。　238

优秀能干的牧歌作曲家的数量极多，但有一人不愧为群龙之首。卢卡·马伦齐奥(1553—1599)把牧歌带上登峰造极的地步。强烈的表情力、高度个性化的语气以及喜剧热情使这位音乐家成为名副其实的第一个现代作曲家。马伦齐奥把牧歌创作的无限灵活、精炼的技巧全部用来为诗歌内容服务。他把声部自由组合，有时极其复杂，有时用简单的主调音乐，获得精湛的音响和色彩效果。他用丰富的想象力捕捉每一个念头，每一个姿势，把它们化作无比传神的抒情或戏

剧图画。这些图画一幅接一幅,就像戏剧的场景,是戏剧性的幻象。马伦齐奥发现老的合唱乐汇不足以绘制这些图画,便干脆放弃而进入现代调性的领域。但是他还不罢休,不久又见他冲锋陷阵,他的焦躁、豪放、主观的艺术,挣扎着企图表现狂乱的幻觉图像,终于打开了音乐的一个革命的新时期。不仅杰苏阿尔多等大胆的和声派以及英国的晚期牧歌乐派完全拜倒在他脚下,下一世纪的全能天才克劳迪奥·蒙泰威尔第也是从他那里获得动力,得以实现意大利人创造新的自由而充满激情的艺术的梦想和抱负。

原来的保留音乐变了;新的艺术家创作美妙地"纯净、华丽、雅致、悦耳"的抒情乐曲,供贵族或有修养的歌唱家们演唱各个声部,加上一些手势动作。道路在这里转弯了,音乐旅行家必须注目前瞻,看到巴罗克世界,才能找到自己的方位;因为他肯定已看不见过去,看不见文艺复兴了。

239

乐器和器乐

15 世纪初,哥特时代的乐器经过不小的变化,有些不再用作艺术音乐的乐器。索尔特里琴、便携式管风琴、风笛和老式提琴失去原来的重要地位,能够表演复调音乐的乐器变得十分重要,专为它们写作一套曲目。因此,另一种键盘乐器,巨大的教堂管风琴和琉特琴成为众望所归。在德国特别流行的由短号、长号、哨笛和蓬巴德簧管(比巴松更低的一种乐器)组成的笨重的管乐队如今稀释而由弦乐队代替,加上拨弦乐器的悦耳声音。在这样的器乐演奏中,可以看到对立风格的和解。圣乐和世俗音乐在同一场合演奏,一般只在隆重的世俗场合才演奏的庄严的教堂音乐一直用管乐器,如今同亲切的室内乐结合在一起。保留音乐更喜欢弦乐器和键盘乐器,也喜欢各种琉特琴,因为它们的技巧更完善,音色更富艺术性、更美,提供发挥的天地比嘈杂、笨重、调音不准的管乐器大得多;许多管乐器连半音也吹不出来。

最早的重要琉特琴和小提琴演奏乐派和作曲家都出在意大利,伟大的弦乐器制造者想当然也该出在意大利。奇怪的是,早期的弦乐器制造者却大多数出在德国,有些来自阿尔卑斯山麓蒂罗尔的一个叫弗森的乡村。在意大利和法国城市里众多的弦乐器制作者中,有一个家族特别重要,叫蒂芬布鲁克。这一家族的人有的住在帕多瓦、威尼斯和里昂,有的住在不那么大的城市。意大利的音乐发展应该感谢尼德兰人,制造弦乐器的技术则得自德国人,但他们把它发展到师父们做梦也没有想到的完美地步。温德林·蒂芬布鲁克在威尼斯统治的城市帕多瓦开办了一家弦乐器制作学校后,帕多瓦的琉特琴名闻全欧。威尼斯对乐器发展也作出了巨大贡献。有案宗提到,将近 15 世纪末,有一个名叫西吉斯蒙多·马列·特德斯科〔德语应为西吉斯蒙德·马列(Sigismund maler)〕的人,他可能是洛克斯·马列之兄或父,洛克斯·马列是琉特制造者中的斯特拉迪瓦里,是一位能工巧匠,1523 年活跃于博洛尼亚,生平完全不详。

240

德国的琉特琴和维奥尔琴制作者在意大利同行中的重要地位一直保持到 17 世纪前半叶,主要是因为活跃于 1560 年左右的大蒂芬布鲁克做的琴十分出色,但蒂芬布鲁克这一家族中最出名的是卡斯帕(约 1514—1571)。由于这个德国姓氏又长又不常见,竟被读成高卢化的加斯帕·杜伊福普吕卡,这一来,使有些人以为"发明小提琴"的他是法国人。小提琴当然不是任何一个人发明的,是老式维奥尔缓慢地蜕变而成今天的形状,这一过程大约发生在 1480 至 1530 年之间。是一个又一个的细小改变日积月累的结果,直到著名师傅们开始把它的形状规范化,其中就有著名的

里昂的蒂芬布鲁克。最早的真正的小提琴出自布雷西亚的加斯帕罗·达·萨洛(1542—1609)和他的高足G.P.马吉尼的作坊,克雷莫纳的琉特制作大家之祖安德雷亚·阿马蒂(1535—约1611)便是出自这一派的门下。许多法国城市都有蒂罗尔的琉特琴和维奥尔琴的制作者,其中有一人——雅各布·雷曼在1620年左右定居伦敦,成为"英国小提琴制作之父"。

小提琴逐渐上升到下一世纪中的统治地位,但它的前身仍旧广泛使用。中世纪提琴的后继者——维奥尔,在15世纪极其普遍,特别在英国,一直用到18世纪。维奥尔主要制成三种尺寸:高音,或称迪斯康特维奥尔;中音,或称维奥尔达布拉乔(臂式维奥尔);低音或称膝盖维奥尔(维奥拉达甘巴)。同族乐器中最大的是倍低音维奥尔(维奥龙),室内乐中不用。还有许多结合其他弦乐器特点的次要类型。这三种主要类型的维奥尔放在一个所谓的"维奥尔柜"里,是16世纪晚期和17世纪英国室内乐的标准配备。柜子是一件家具,里面通常存放三对高音、中音和低音维奥尔,大小、音色仔细搭配。

靠拨弦发声的许多弦乐器中,琉特以及琉特的许多变体在整个文艺复兴和巴罗克时期备受众多的人喜爱。这个乐器的起源不明,最早的历史必须到由摩尔人传入西班牙以前的几千年中去找。我们的目的不是研究文艺复兴最喜欢的这一乐器的复杂历史,但14世纪已经常常提到它,许多插图说明,很早就有许多欧洲的琉特琴。文艺复兴的这个华丽的乐器琴身优美,呈梨形,用木或象牙作柱。腹部戳几个音孔,呈"玫瑰花"状作为装饰。琴身接一个不长不短的琴颈,上覆指板,指板被铜制的品或肠线制的品隔成阶梯式小段,琴颈末端是弦轴箱,向后与琴颈呈直角。16世纪对音量的要求迫使人们把这精巧的乐器放大,有了大的archlute(双颈琉特琴)和theorbo(短双颈琉特琴)。二者都有第二个琴颈,加长好几尺,上面另装琴线。 *241*

各种琉特琴在欧洲的普遍流行导致这类乐器的使用和名称的极度混乱。西班牙人写的琉特音乐颇为新颖,他们用另一种乐器,叫做vihuela de mano(手维奥尔),与vihuela de arco(弓维奥尔)相反,那是次中音或低音(即膝盖)维奥尔。弓弦乐器和拨弦乐器常常源自同一个原始祖先,而且常常混淆,拨弦乐器用弓拉,弓弦乐器用手拨,这一事实倒是个有趣的问题。北方民族的音乐本能和地中海边的民族的音乐本能之间的巨大区别,在文化史的各个阶段都能看出的区别,同样明显地表现在乐器的选用上。库特·萨克斯证明一个事实,用截然不同的两种方法演奏的两大类弦乐器之分,不是时间造成的,是民俗造成的。[①] 北方人的流畅神秘的复调乐汇更适合维奥尔的比较平坦严肃的声音,而琉特琴清晰的和弦恰好符合弗罗托拉和其他流行或半流行的音乐形式的简洁的和弦型音乐。时间的消逝逐渐消除两类演奏技巧之间的鲜明区别,但是根本的对立依旧是一个潜在的因素,虽然只见于某些难以捉摸的表现。南方人喜欢拨弦的天然倾向在17世纪初还很强烈,乃至产生所谓的"拨奏",即"捏"或拨小提琴的琴弦,这种手法后来常用在乐队和室内乐中。

迄今提到的乐器无不源自东方。我们的现代钢琴由之演变而来的那些键盘乐器倒是西方的产物,虽然它们的祖先dulcimer(杜西玛琴)、独弦琴、索尔特里等当然都是古代的东方乐器。走出东方乐器结构的根本性一步是键盘的采用。键盘的起源不明,但在中世纪的欧洲已相当发展,在东方却从来没有生根。 *242*

最小最纤巧的有弦键盘乐器楔槌键琴(clavichord)是这一类中最古的乐器。12世纪左右在独弦琴上加键盘而成。独弦琴是古希腊人用来测试弦长用的(故又译测弦器。——译注)。楔槌键

---

① 库特·萨克斯:《弦乐器的弓子问题》(*Die Streichbogenfrage*),收在《音乐研究资料》中,1918。

琴是唯一可以有“歌唱”音色、有表情地演奏的古键盘乐器。15、16世纪的音乐著述家知道并介绍这一乐器的性能，致使它在“情感风格时代”重新受欢迎。约翰·塞巴斯蒂安·巴赫的有些键盘乐曲就是为这个乐器写的。

Clavicembalo(羽管键琴)，更常称cembalo(英国称之为harpsichord，法国称之为clavecin)，出现于1400年左右，成为16、17世纪弦乐器类中主要的键盘乐器。它和它纤巧的姐妹楔槌键琴不同，不能靠触键来产生力度变化。用顶在小木柱上的羽管或硬皮的尖端拨动琴弦。16世纪中旬制造的羽管键琴很耐用，音色明亮清脆。后来又加上一个键盘、一些音栓和联动栓，可以发出各种各样的音响组合，从闷的“琉特”音栓到下方和上方八度并用的亮的“完全”音栓配合。这个乐器和管风琴一起成为文艺复兴晚期和巴罗克时期的独奏乐器代表，同时，由于它的音色不像现代钢琴，它能很好地同弦乐器和管乐器融合，所以成为乐队的基础和骨干。

从亨利七世到17世纪结束，英国最流行的键盘乐器是维吉那琴(virginal)。这个名称的词义至今仍是一个争议。英国的词典编纂者偏向于布朗特在《词汇注释》(1656)中作的解释：“……叫做virginal(直译为贞女琴)，因为童贞姑娘最常弹它。”但库特·萨克斯认为此称来自中世纪拉丁语的virga(意即杆、柱)，似乎更加可信。事实上，此称似乎用于所有的用羽管、用键盘的乐器，指羽管键琴、斯皮耐琴(spinet)和16世纪德国作家提到的长方形维吉纳琴。安妮女王登基后，不再有人提到维吉纳琴；斯皮耐琴成了最受喜欢的家庭乐器。

243

所有这些乐器都做工讲究，装饰精细。16世纪末、17世纪初荷兰人和意大利人造的羽管键琴到18世纪后期还完全可用，其中还有不少经过翻修后一直用到今天。

管风琴在朗迪尼的时候已经高度发展，16世纪开始器乐创作产量骤增时，它已是我们今天所看到的那个庄严的乐器。脚键盘在14世纪初就出现在低地国家和德国，很快被这些国家的演奏家和作曲家接受，不久，被西班牙和法国的演奏家和作曲家接受。意大利人接受脚键盘较慢，但在16世纪也开始采用。奇怪的是，脚键盘直到1772年才引入英国，在伦敦的德国人的路德派教堂的管风琴上安装一个脚键盘。15世纪开始时，欧洲的著名教堂大都拥有大尺码的管风琴，许多教堂有两架。一架大些，用于单独的管风琴演奏；一架小些，帮助唱歌的人校对音准，为他们的歌唱伴奏。16世纪中，管风琴装有两个甚至三个键盘、一个独立的脚键盘，和各式各样的音栓和联动栓。

很遗憾，琉特琴、羽管键琴和管风琴曲集，还有一些弓弦乐器和管乐器的曲集的内容，今天的音乐家根本看不懂。它们是用一种特别的记谱法叫做tablature符号谱写的，这种谱用字母、数字和其他符号来表示用哪一根弦、哪一个品、哪一个指孔、哪一个管风琴键，不用我们现代记谱法的实际音符。这种记谱法在不同乐器上不同应用，而且每个国家不同，这还不算，个别作曲家还在符号谱上加上自己的独特图案和用法。从理论上讲，把符号谱翻译成现代谱似乎很简单，但是，基本原则以外的东西就难了，我们的近代记谱法显然没有传达这些音乐特点的细节和微妙之处所必需的所有符号。

符号谱给我们一连串没有精确时值的点，有待我们来重建合理的乐曲内容。所以说，符号谱记写的是手的动作，我们的乐谱记写的是听觉现象。这样，翻译就是要把具体的演奏动作化为理想中的听觉画面。我们诉诸理性，而不是单纯准备手指动作。最好的解决办法是，不靠翻译，自己看懂这些符号谱，然后根据符号谱弹奏曲子；这样听到的效果或许更接近当年的音响。

244

符号谱虽然到15世纪才广泛使用，但是古已有之。器乐独奏越流行，越有必要把演奏者必须同时弹奏的声部“排列起来”提供给他。管风琴师和器乐演奏家都熟谙正规的用有量记谱法记

写的声乐，但是把分谱归纳演奏就有些困难，虽然奥托·金凯尔代在他写16世纪的键盘音乐的一本重要著作中证明，16世纪早期的管风琴师能够同时弹奏琴上并列的几本分谱，这种本事今天很少人比得上。符号谱大大简化这种做法，把几个分谱"约缩"成钢琴或管风琴谱。随着有量记谱法和符号谱逐渐汇合成近代记谱法，管风琴谱不久呈具近代的两行谱表的样式。

器乐的种类与形式

没有了歌词的有力帮助，器乐提供的只能是抽象、唯心的音乐内容，需要另一套乐汇和形式。器乐是纯幻想的艺术，所以不得借助其他因素。采用声乐那样的手法当然不行，因为声乐的性质不同，声乐的形式和风格或多或少决定于歌词。器乐的自身特点最后随着摆脱声乐影响、走自己道路而出现。由于音乐思维、形式和歌词的结合年久月深，器乐的解放进行缓慢。莱希滕特里特、金凯尔代、舍林[1] 等人的精彩的研究证明，即使在更早的年代，在没有留下任何器乐的音乐记录的年代，器乐也是很普遍的。15世纪中，器乐如此流行，福尔达的亚当愤慨地抱怨器乐家对音乐作曲产生的影响"过大"，为"小丑和江湖卖艺人今后可能当上作曲家"[2] 而感到痛心。

即兴演奏是所有好器乐家的天生本领，对作曲技巧的形成影响不小，说明何以琉特音乐大都变化多端、炫技性强，键盘音乐有辉煌的经过句。独立处理乐器，使器乐有了自由和充满幻想的活力，从而加快了它摆脱声乐的枷锁。许多引人注意的合唱作品，有世俗的，有宗教的，被改编成琉特琴或键盘乐器的符号谱，供一个人演奏，颇像近代的钢琴改编曲。在保曼的时候有许多这样的改编曲，不过现在的改编方法和目的不同。15世纪的老作曲家利用尚松或弥撒曲的旋律，翻译成器乐时作了改写、"着色"；16世纪的作曲家已走上独立器乐风格之途，把整部合唱作品改编为乐器演奏，显示出了不起的技巧：浓缩几个对位声部，供琉特琴、管风琴或羽管键琴演奏，而不危及分部写作的独立性。除了在允许用跑句、花腔之处插入一些跑句和花腔外，除了器乐大师往往本能地装饰自己声部的一些自由外，这些改编曲力求忠实于原著。

245

琉特琴家把舞蹈音乐引用到艺术音乐中来。舞曲，特别是罗马人的舞曲，在地方性器乐风格的形成中成为重要因素。这一风格的最重要因素——节奏以及乐句分段，都得自舞曲。即使在16世纪，舞曲也同声乐关系密切，可以用合唱而不用乐器伴奏；在16世纪初的印刷谱（阿泰尼昂出版的）中，常常可以看见，在用琉特琴符号谱记录的舞曲之外，还印有用有量记谱法记录的原来的歌曲（叫做 subjectum），这就是为什么有些舞曲的名称很奇怪的缘故，如《玛格达莱娜》、《摇摆身体》、《忍耐》等。16世纪流行的舞曲虽然在吟唱诗人时代已见提到，但舞曲节奏用入艺术音乐的时间不可能早于16世纪初。

16世纪的法国舞占有独特的地位，到处流行；帕凡舞、加利亚尔德舞、阿勒曼德舞、库朗特舞、低步舞和各种各样的布朗莱舞蹈，在英国、西班牙、意大利、德国都有人跳。这些名字有的标志风格（如加利亚尔德 gaillarde 原文意为快乐放纵，courante 为行云流水），有的指出起源地［如帕多瓦（padoana），尚巴涅布朗莱（branle de Champagne）］。1589年图瓦诺·阿博（1519—1595）出版的

---

① 参见本书 p.127 注1和注2；以及奥托·金凯尔代：《16世纪音乐中的管风琴和楔槌键琴》，莱比锡，1910。

② 格贝尔特，Ⅲ，352。

《舞蹈艺术》一书中介绍这些舞蹈及其对音乐作曲的影响,生动有趣而详细。作者的真名为让·塔
246 布罗(将字母次序打乱而成笔名),只知其为朗格勒的一个教士,但他的著作迄今犹为最重要的最早的舞蹈音乐论著。① 塞尔莫内塔的一个舞蹈教师法布里蒂奥·卡罗索(1535—1610)写了一本同类的书,叫做《舞蹈家》(威尼斯1581年出版),提供绚丽如画的意大利舞蹈的宝贵资料,介绍怎样跳,还附有伴奏的音乐,伴奏音乐是用琉特琴的符号谱写的。此书大受欢迎,乃至全部修订、扩充而在1600年和1605年出第二版,书名改成《夫人高雅》,有许多插图说明各种舞姿。可惜,没有16世纪英国和德国舞蹈和舞曲的类似资料,虽然英国文学中时常提到;汇总整理这些文字的话,也许能提供有趣的原始资料。意大利舞曲似乎比法国舞曲器乐性更大,因为意大利符号谱中很少曲名令人联想它原来是声乐;意大利舞蹈中应该一提的有帕萨梅佐、萨尔塔雷洛、卡纳里奥、皮瓦(风笛舞)、巴洛(舞蹈)和巴莱塔(还有意大利化了的法国加利亚尔德、库朗特)等。德国的舞蹈,一眼便看出它源自诗歌。

德国舞蹈很多,可以归纳为两类:一类是Schreittanz,二拍子缓步走动的舞蹈;一种是Springtanz,三拍子活泼的舞蹈。所有这些舞蹈的音乐是清晰的乐句式结构,在声乐中没有遇见过,只在某些半通俗的意大利民歌和法国文艺复兴尚松中有过。八小节的乐句,每句以不同的终止结束,自成一个完整的小段,成为以后几百年所有的器乐和声乐形式的基础。避免单纯重复的愿望产生了近代音乐结构的另一个原则:变奏的原则。16世纪中期的意大利琉特音乐作曲家表现出惊人的变奏技巧和巧思。这些音乐的小段作品迅速成长,在伊丽莎白女王晚期的英国维吉纳琴曲作家的创作中形成完美的风格。

不久,作曲家又发现一条扩大作品的道路:把几首舞曲连接起来。这个原则在器乐史上极为重要,因为它导致组曲。组曲萌生于德国的琉特琴曲,一首舞曲之后,接一段"后舞"(Nachtanz),它是前面那首舞曲的节奏变奏。这种结合在15世纪已有,或许还要早些,起源不难弄清。原先
247 人们只知道两种舞蹈,缓慢稳重的二拍子和活泼变动的三拍子。跳舞时,一般开始缓慢,越跳越高兴,就越转越快,原来的舞蹈变成了三拍子。法国也有同样的简单舞蹈的连接,但不知何故,德国和法国都没有超出两种舞蹈的简单连接。舞蹈组曲在意大利大为发展,与彼得鲁奇出版最早的器乐曲同时开始。他出的第四本琉特琴曲(1508)里已有一种包含帕凡、萨尔塔雷洛、皮瓦三首舞曲的像样的形式,而且这些舞曲的顺序永远不变,说明这已是一个确立了的音乐形式。再过二十五年,就有若干种相当完备的组曲形式,包含二至五首舞曲。它们很快便被法国和德国采纳,加上他们自己的舞曲,还加上流行的西班牙萨拉班德舞曲,后者早已成为当地的公民。琉特琴开始演奏时的调音十分精细而重要,如今发展成一首短小的引子,有几个简单的和弦,演奏者借此机会给琴调音。这种小曲也就是管风琴曲开始时"活动手指"的跑句,叫做前奏(prelude或preambulum),后来失去它的实用意义而成为组曲的开始乐章。

将近这一世纪末,舞曲又加上其他音乐形式,组曲和变奏原则的结合提供了无限的空间以供扩大。因此,17世纪初有丰富的器乐形式,吸引原来不屑与"街头艺人和小丑的艺术"为伍的作曲家的注意。简单的舞蹈组曲直接导致序曲和交响曲,以及17、18世纪各种室内乐形式。19世纪中旬巴罗克的复兴恢复了古老的舞蹈组曲。许多可喜的钢琴曲力图重新捕捉琉特和楔槌键琴演奏家的清新娇嫩的气氛。

---

① 见C.W.博蒙的英译本,伦敦,1925。有一本更早的论著《优秀舞蹈家训练术》,内容较少,1495年前后由巴黎的米谢尔·图鲁兹出版。仅存的孤本有一种真迹影印本,由维克多·肖尔德勒加注书目,伦敦1936年。

琉特琴大师的名单从弗森布龙的弗朗切斯科·斯比纳奇诺开始，他的两本琉特琴曲集由彼得鲁奇在1507年出版，是这一有趣的音乐领域中最早的文献。以后几十年里的琉特大师人数不少，应该提一提弗朗切斯科·达·米拉诺（约1490—约1566），他不仅是一位无与伦比的琉特琴演奏家，赢得同时代人给以"圣手"之誉，而且还是一位富有独创精神的作曲家。他的"幻想曲"启发了好几代欧洲音乐家。他的前人满足于悦耳的和弦和跑句之处，这位敏感的艺术家纺织出优美的对位，这些对位远非公式化的"着色"技巧，而是每部作品都不一样。 248

弗朗切斯科·达·米拉诺以后，有许多大演奏家和作曲家：帕多瓦的安东尼奥·罗塔、博洛尼亚的马克·安东尼奥·德尔·皮法罗、米兰的彼特罗·保罗·博罗诺、阿普拉的贾科莫·戈扎尼斯、佛罗伦萨的文琴佐·伽利略（天文学家伽利略的父亲）。这只是略提几个写作和出版许多舞曲、幻想曲、改编曲和利切卡尔的风云人物的名字，他们给16世纪提供了极其多样而亲切的室内乐。将近1590年之时，琉特琴艺发展到极点。出现两个领袖人物，演奏家兼作曲家乔瓦尼·安东尼奥·特齐和西莫内·莫利纳罗。他们出版于16世纪最后十年的符号谱欢呼一个完美、优雅、高贵的器乐风格的到来，这种风格能够表现各种层次的表情，能够运用通常以为只有当时的声乐才能做到的技巧。

器乐艺术随着管风琴家、楔槌钢琴家和羽管键琴家而继续进步。佛兰德斯管风琴家维拉尔特和布斯如今有一大群意大利大师同他们竞争，被他们取代。吉罗拉莫·卡瓦佐尼于1542年在威尼斯出版他的《利切卡尔、坎佐纳、赞美诗、圣母颂歌集》等，开始了意大利键盘音乐的曲目。琉特琴创造了自己的独立器乐风格，管风琴也一样，挣脱声乐作曲技巧的最后一点束缚，为自己的乐器创作了丰富而辉煌的曲目。几乎每个教堂都有一个优秀的管风琴师，这些重要的大师中有三人在16世纪音乐生活中的地位不同一般。克劳迪奥·梅鲁洛（1533—1604）写的托卡塔、利切卡尔和坎佐纳充满晶莹夺目的经过句，以有趣而地道的器乐转折和节奏见长。得心应手的炫技写作和风格的多样性是他的作品的特点，给他打上了16世纪大师的印记。维拉尔特的学生，梅鲁洛的继承者安德烈亚·加布里埃利（约1520—1586）和他的侄子兼学生乔瓦尼（1557—1612）都在圣马可堂担任管风琴师，以简单的声乐改编曲开始的器乐学派被他们推上顶峰。独立的器乐风格在这两位作曲家的作品中已昭然若揭。早期作曲家在表演时即兴添加的音型和装饰如今有机地结合在书写下来的乐谱中，不再像早先的器乐那么昙花一现。这两个加布里埃利提取每一种乐器的典型音响，审慎地与其他乐器的独特音响相混合，从而赋予音乐更多的色彩。我们已经到了近代乐队的门口，乐器色彩成为作曲的一个因素；这些作曲家的管弦乐曲带我们进入的新时代留待以后几章讨论。

* * *

近代有些威望极高的历史学家已经不像他们的前人那样，眼睛里只看见战争、缔结条约、王朝更迭，而是把文学与艺术、政治与宗教、经济与科学视为写史的一个组成部分，或许是最重要的组成部分，但他们对于音乐在文明史中的作用依然一无所知，真叫人难以理解。没有一个有名望的历史学家会责备16世纪的画家与建筑师、诗人与哲学家，说他们在尚未发育齐全的技巧的局限下苦苦挣扎；然而关于音乐，他们就是这么说的。"人们贪婪地渴望一切赏心悦目的东西，当然也愿意用甜美的声音供养耳朵。他们的确是这样做了，在尚未发育齐全的技巧的局限下。他们有管风琴、琉特琴、维奥尔、里拉琴、竖琴、西滕琴、号角和一种叫做楔槌键琴或羽管键琴的原始的 249

钢琴。"① 写下这些文字的历史学家是把研究成果的结晶写成一部洋洋巨著的作者,他不厌其烦地谈论人类智慧的种种表现,却认为寥寥一页就足以介绍一门美化日常生活、装点亲王宫廷节庆、净化古代教会的神秘仪典和新教的踏实仪礼的艺术。这个历史学家无比细心地参考各种真实的和可能的资料,对音乐竟然满足于一些无足轻重的杂文家写的东西,而且居然放弃作为真正的史学家的信条,用维多利亚时代的审美观来衡量过去的成就。然而,看一眼现代的文章,就可以告诉他,那些所谓的原始乐器使人兴奋的程度,不亚于今天在斯坦威三角钢琴或宏大的管风琴上演奏的好手得到的赞叹。梅鲁洛演奏时,教堂大门必须关闭,以防人们涌进去听而造成伤亡。他的演奏使音乐家和外行同样着迷,学生慕名而从各国涌到这位伟大的演奏家身边。"原始钢琴"的作曲家和演奏家陶醉在连莎士比亚都赞不绝口的音乐中。

所以说,各种形式的器乐和活泼的牧歌,和凝练的复调经文歌,和庄重神秘的弥撒曲平起平坐。相当于尚松和牧歌的器乐叫坎佐纳,以声乐的复调经文歌为蓝本的比较严谨的复调器乐是利切卡尔。所有这些音乐形式运用近代的主题处理原则,幻想曲和托卡塔则一直不断地沿用了好几百年。托卡塔从中世纪晚期的铜管号声衍化而来,保留其前奏性质。托卡塔一称得自伴随喇叭齐奏的击鼓(toccare 一字的意思就是"敲击")。中世纪托卡塔的节庆气氛的敲击性保留在文艺复兴晚期和巴罗克的键盘乐中,经过炫技的处理而引申扩展;约翰·塞巴斯蒂安·巴赫的宏伟的管风琴托卡塔,以及早期歌剧的序曲都反映这一点。当时的幻想曲(fantasies),英国称 fancies,其实都是扩展的利切卡尔。近代的幻想曲一称是指"不受任何事先安排的曲式条件限制的乐曲",但在 16、17 世纪,对作曲家的自由,理解十分笼统,作品的主题性统一是要仔细注意的,其实这已是一个真正的交响乐原则。作曲家能用的技巧手段很多,最好的证明是著名英国作曲家托马斯·莫利(1557—1603)形容幻想曲的话,莫利是《简易音乐入门》(1597)一书的作者,他说:"音乐家随兴之所至,拿起一点乐思,随意扭拧旋转,或小题大做,或一带而过,他认为怎样好就怎样。这种形式比其他音乐形式更能见功夫,因为作曲家不受任何约束(意思是没有歌词,或者如莫利所说'没有引用的曲调'),可以随心所欲地增加、减少或改动。"这些话说明了好几百年以来一直珍视并奉行的音乐结构和审美原则。这样的原则不是轻率涉猎原始低级的媒介所能得出的结论,而是一门欣欣向荣的伟大艺术精心提炼的普遍真理。

250

文艺复兴晚期的德国音乐

撇开音乐的主剧场,我们看见,其他国家固然比不上意大利 - 佛兰德斯艺术的巨大财富,但是在文艺复兴欣欣向荣的音乐中也有它们的份。

我们看到,德国音乐发展缓慢,直到伟大的佛兰德斯人亨利克斯·伊萨克到来,给予它所需要的动力,造就了一个施托尔策,一个森夫尔。我们也看到,路德派运动得到几个著名音乐家的具体帮助,为首的是神学家兼作曲家维滕贝格本人。16 世纪后半叶,德国歌曲成长。出现歌曲集,第一部是沃尔夫冈·施梅尔策(约 1500—1561)的《优美、新奇、艺术性强的德国歌曲》(1544),里面还收了一些滑稽的集腋曲 quodlibet("随你便"),那是些音乐风格不相协调的幽默作品,从各种各

① 普里泽夫德·斯密斯:《宗教改革时期》,纽约,1920,第 689 页。

样的乐曲中东抓一把西抓一撮，有关的歌词也不协调。接着有1563年在德累斯顿当宫廷作曲家的德国化的尼德兰人马太·勒·梅斯特的集子；最著名的是1539年至1556年间纽伦堡一个有人文主义思想的医生格奥尔格·福尔斯特（约1514—1568）出版的五册《新老优秀德国小曲》，是一部伟大的歌集。福斯特的最后一卷出齐后，外国影响再次抬头，尼德兰人、法国人、意大利人又一次统治德国的音乐生活。弗罗托拉和维拉内尔翻过阿尔卑斯山，它们的坦直的欢乐不久反映在德国人的作品中。莱昂哈德·勒希纳说他的“快乐的德国新歌”是“按照意大利坎佐纳的方式写的”。 *251*

虽然外国人中有不少令德国音乐家望而生畏的天才作曲家，如勒梅特尔、斯坎代洛、伊沃·德·文托、拉絮斯、雷格纳等许多人，但这一世纪的后半叶产生了一个堪与他们平起平坐的德国作曲家，汉斯·莱奥·哈斯勒（1564—1612）。他是第一批去意大利（1584）的德国人之一，在威尼斯随安德烈亚·加布里埃利学习，和老师的侄子同学，并结为知己。和其他的外国朝圣者一样，这位巴伐利亚人深受意大利艺术的感动，回国时耳朵里回荡着诱人的旋律。他虽然不是第一个去意大利的作曲家，但他是第一个把新学到手的拉丁技术同自己的德国气质融合的伟大的德国作曲家。他的小坎佐纳和牧歌都是纤巧细致的作品，不亚于意大利的最佳作品；他的典型的威尼斯的双重合唱给德国音乐带来新生，德国音乐现已开始进入上升时期。哈斯勒的《德意志新歌苑》（1601）是这条漫长道路上的第一块里程碑。集子中的每一首歌都是一部小小的杰作，音乐风格美妙地平衡，和声、对位与歌词熔于一炉，天衣无缝。其中有一首，《心烦意乱》（*Mein G' muth ist mir verwirret*），几百年来萦回在德国作曲家心中。巴赫曾拿来谱过许多乐曲，著名的受难众赞歌《哦！至圣之首受创伤》就是用的这个曲调。还有两个优秀作曲家结束了这一世纪，他们是马德堡的约阿希姆·阿·伯克（1546—1610）和图林根的约翰内斯·埃卡德（1523—1611），都是新教音乐早期的栋梁，是深刻而多才多艺的音乐家。

德国的琉特琴和管风琴作曲家（当时的作曲家兼有作曲和演奏两层意思）并不落后于写合唱的同行。很早皈依新教的斯特拉斯堡的汉斯·科特尔（约1485—1541）、斯瓦比亚公国的莱昂哈德·克勒贝尔（约1490—1556）和来自符腾堡的汉斯·布赫纳（1483—1538）代表南派管风琴家（北派带我们进入17世纪），他们虽然未必有多大创新，但都是功夫到家的作曲家。这一时期最伟大的管风琴家是保尔·霍夫海默（1459—1537），他是上述许多德国人和其他许多著名管风琴家的老师。这位奥地利大师有优美绝伦的旋律创意，表现在许多优美的歌曲中，他也是把保曼时代的别扭的“着色”改造成精炼雅致的器乐装饰音的音乐家。 *252*

15世纪虽然有许许多多琉特琴作曲家，但庞大的琉特琴曲目的第一首是海德堡的盲管风琴家兼琉特琴演奏家阿诺德·施利克（死于1527年后）的《赞美诗和小歌曲符号谱》（1512）。施利克以后的琉特琴演奏家和作曲家浩如烟海，数不胜数。汉斯·格勒（死于1570）、汉斯·纽西德勒（1508—1563）、沃尔夫·黑克尔和马太·瓦伊塞留斯（这一世纪后半叶的人）只是重要大师中的几个，许多人的活动继续到下一个世纪。巴赫也写过几首琉特琴曲。

法国文艺复兴的第二阶段

法国文艺复兴的第一阶段中明显的文学与音乐倾向——人文主义和意大利化——到后来仍很明显。法国人依旧模仿意大利人，不过已是带有竞争意识的模仿。当时的学者和诗人都默默

崇古,崇古的信念甚至指导他们的具体事务。

诗人中,叱咤风云的是一个叫做七星诗社的小组,为首的是彼埃尔·德·龙萨,他是学画的,认真寻求一种新的风格美。他在探索中否定法国的前辈,转向古人。他公开宣称酷爱荣誉,十分敏感而富想象力,再加上超凡脱俗的趣味,迅速被公认为"法国诗歌之王"。龙萨有一个朋友,是七星社的副首领,名叫让安托万·德·巴伊夫(1532—1589),他是一个发明家,学问大于艺术性。七星社的其他成员中有庞图斯·德·蒂亚德,一个理想主义的贵族、坚定的柏拉图主义者;勒米·贝洛,宫廷侍臣,风度翩翩的田园诗人;埃蒂安·若德尔,查理九世的宫廷诗人,现代法国悲剧的创始者。龙萨的所谓门徒中有四个人的生平和创作反映当时的艺术信条和倾向。菲利普·德波尔特是典型的抒情诗人,颇受欢迎;特奥多尔-阿格里帕·多比涅是一个好斗的加尔文派,一个虎虎有生气的诗人,在以色列先知身上寻找文学典范;马杜林·雷尼埃在意大利长大,代表意大利化和风格自由;弗朗索瓦·马雷伯与雷尼埃针锋相对,是这一世纪影响最大、最严厉的文学评论家,他企图用严格的规则限制抒情,同时要求简朴,要求合乎情理。

253

这个时期不妨暂称为法国文艺复兴尚松的第三阶段(即雅内坎死后),这个时期的音乐呈现出与文学相同的倾向,也是人文主义在上升。16世纪中,文学,尤其是诗歌的重要性全在于它同音乐的密切联系。音乐难得如此直接反映时代的精神和发展。诗人做诗时考虑诗句是否适合音乐,所以他们是真正的人文主义者,把音乐与诗歌作为一个不可分割的抒情艺术来理解,令人联想到阿那克里翁和萨福的世界。龙萨和巴伊夫企图寻找一种可以向古希腊人那样吟唱的形式,想出一种以拉丁和希腊典范为依据的尚松形式;结果只是一个朦胧的计划,不久,就放弃了模仿希腊典范的企图,追求一个更具体的目标。此后,他们力求创造一种新的抒情艺术,按古典路子构思的近代法国抒情主义。这样,人文主义在法国比德国有艺术性、有创造性。在德国,真正的音乐艺术从属于教学目的,严格再现古人的方法。法国人则创造自己的新风格,拉丁和希腊形式不过用作蓝本。在德国,音乐艺术是高度专业化的形式学派的结晶,而在法国,音乐艺术是衷情流露。德国人写作比较简单的音乐来配拉丁诗歌,法国人则创造"高深的音乐",写根据古典模式构造的法国诗歌去配音乐。那就是"格律诗"(vers mesure)。

最早的格律诗试作出现于15世纪晚期的法国,但第一首成功的格律诗出现于意大利,是克劳迪奥·托洛梅伊的《托斯卡纳新诗的诗歌与规则》(1539)的产物。托洛梅伊下面成立了"新诗学院",在里面只准写格律诗。这场运动传入法国,出现几篇文章后,1562年拉塔耶的《如同用拉丁语与希腊语作诗的法语作诗法》问世。所以,尽管巴伊夫自称发明格律诗,但格律诗非他所发明,不过他是第一个彻底采用格律诗的人,也是第一个指出它可以和音乐结合的人。

巴伊夫设想中的格律诗的新颖之处在于它不仅仅是抄袭古典诗歌,而是沿着古典作诗法原则规定的路子,用法语的语言和精神写作。这种形式的严格韵律经过许多与随之而建立的"学院"有关的音乐家的培植,把它的节奏加于音乐,甚至在这方面影响复调音乐。格律诗是应用人文主义的最奇怪最带强迫性的一个例子,体现法国文艺复兴时期艺术信条的一个重要方面;但是警觉的音乐家敏锐地意识到一个事实:足智多谋的巴伊夫其实想把法国语言纳入任意选用的不合适的节奏。再说,不可能为了音乐拍子而限制语言,因为他企图模仿的古乐是按句子划分的,不是按节奏组,按节奏组划分就有器乐的意味。这一世纪后半叶的重要尚松作曲家反对他的理论,认为把音乐强行纳入脉搏似的节奏组(小节的节奏)会破坏音乐固有的表现力。因此他们拒绝采用这种方法,这一来,他们比任何一个热心的人文主义语言学家更接近古典理想。

254

作为脱离音乐而独立的文学形式,格律诗受到当时人们的严厉批评,但在某些以人文主义利

益为重的文学圈子里被接受。致力于人文主义事业的机构之一是法国诗歌与音乐学院，它是法国的第一所学院，主张纯理性的艺术标准，从来不求推广自己的成果。下一章，我们会有机会谈到这所学院。

龙萨和巴伊夫一样，对于恢复希腊艺术颇感兴趣，不过方式不同。他认为，可以通过模仿意大利人而间接达到恢复希腊精神的目的。龙萨的诗总是力求"与音乐配合得天衣无缝"，这一事实怎么重复也不嫌多。[①] 这位伟大文艺复兴诗人所以会有这样的音乐观点，主要是由于16世纪法国音乐文化的无与伦比的灿烂，令人称羡地反映了高卢人的才智。十四行诗一直被视为独立的文学形式，直到龙萨才发现它有音乐的性能；结果创造了近代形式的十四行诗。1552年出版的集子包含四种类型，都适合音乐，作者都是当时最伟大的尚松作曲家：雅内坎、穆雷、塞尔东、古迪梅尔。龙萨的活动的另一个有趣方面是他谴责单调的歌唱，坚持要人用复调给他的诗歌谱曲。他和他的某些同时代人因此而产生矛盾，但实际上，他的许多诗被配上通俗的单旋律音乐。亨利四世登基，特别是在他以后，音乐家转向 ballet de cour（宫廷芭蕾）和宫廷小调，艺术复调消失，龙萨也随之消失，因为龙萨的名字是精细的复调音乐的同义词。 *255*

到尚松写作的最后阶段，中期典型的文艺复兴尚松风格的自发的真情流露，变成精雕细琢的风格，尚松不再是那么一个具体的手段。作为一个类型，它变得折衷，已经接受文艺复兴晚期的意大利牧歌的影响。这一时期有许多作曲家，几个典型的代表如，吉约姆·科斯特莱（1531—1606），据说祖先是凯尔特人，但毕生住在法国。他的尚松异常清晰优美，包括几个清楚的段落，偶尔给人一种曲式结构的印象，不妨以 A—B—A 标之；有时，直板板地重新陈述一段，像是采用回旋体的形式，尽管材料不一样。国王的宫廷作曲家克洛德·勒热纳（约1528—1600）也许是这一世纪后半叶最著名的法国作曲家，是巴伊夫的格律诗的拥护者。他的风格特点是生气勃勃，歌词玲珑剔透，旋律清新可喜。但时代精神在变化，在这位优秀的音乐诗人的作品中已很明显。他给龙萨的《春天》一诗配写的音乐有点韦基的味道，显露出转入比较肃穆的经文歌风格的倾向。他的对位虽然流畅，往往很单调，特别在采用四个以上的声部时，有时甚至多达八个声部，这对尚松来说是不寻常的。这样一来，他就常常求助于传统的对位做法，加深了风格的形式主义。这样一位有着非凡天赋的作曲家的创作中会出现这些倾向，归咎于他加入胡格诺教派，信奉巴伊夫的学说，结果当然是这位天生轻快优雅的作曲家作茧自缚。彼埃尔·塞尔东（死于1572年）又是一个纯种的"老派"尚松作曲家，其教堂作曲家的地位也一样重要。

还有两个重要的尚松作曲家：雅克·莫杜伊（1557—1627），他是巴伊夫的热情支持者和许多四部格律尚松的作者；罗朗·德·拉絮斯，他的尚松圆满结束了这一可喜的音乐形式的演变。莫杜伊提供了许多根据格律诗作曲的典型的尚松例子。这样的音乐没有多少可说的。由于这种诗歌形式的性质已经公式化，所以说一首等于说到了其余各首。莫杜伊的例子多半是和弦简单的短小的尚松，颇像早期的路德派众赞歌。拉絮斯多才多艺，有写作多种体裁的广泛经验，造就了他用任何风格都能精湛而艺术地表现自己的好功夫。他能写出雅内坎的地道法国风格，连同他的做作之处；他也能像塞尔东那样有高卢人的直率尖锐。尽管他的尚松展示出变化无穷的腔调，音乐却永远配合歌词，但从不像雅内坎那样属于描绘性质。即使不说不可能，也是很难找出拉絮斯的尚松的岔子，拉絮斯的尚松将永远是文艺复兴尚松的无上光荣；虽然偶尔会在这些作品中隐约 *256*

① 关于龙萨的诗歌类型的详细介绍，可参见《法国文学史评》（1900）中的《龙萨与16世纪音乐家》一文，作者为夏尔·贡特和保尔·洛莫尼埃。

察觉一丝孤高、一丝讥讽,但又让人捉摸不透。偶尔会在已经完整的尚松后面,加上一段小小的后奏,或者突然笔锋一转,用起复杂的复调来谱曲,但是做得如此从容自如,丝毫不影响大局的风格;然而,懂行的人可能感到其中有股说不出的嘲弄的味道。就像平静而不好卖弄的巴赫有时会拿一个次一流的作曲家的赋格主题或其他主题,写成一部宏伟的作品,仿佛就是为了证明这个主题的潜在可能。

把文艺复兴尚松的最后阶段的成果同前一阶段相比,可以说,尚松变得太复杂了,在经文歌和牧歌(牧歌还是在尚松的帮助下出现的)的影响下失去了新鲜感和自发性,而新鲜感和自发性正是尚松作为一个独具一格的艺术形式所必需的。有意思的是,牧歌到这时候已经大大超过了尚松;意大利人和英国人向法国人学习,如今法国人在意大利和英国形式的扩展面前黯然失色。但是,法国音乐还有一片肥沃有趣的天地,基本上未经开发,尽管意大利和英国的形式更受欢迎。

胡格诺教派及其音乐

新教早在16世纪就在法国兴起,从路德的思想中得到巨大的动力。但立即受到迫害,尽管弗兰西斯一世相对说来还算宽容,他的姐姐纳瓦雷的马格丽特是新教的重要保护者。随着胡格诺派人数增多,迫害也更厉害;但到1559年,人数多到可以召开全国会议,建立一个信奉加尔文教义的教会和长老制的统治。胡格诺派能战胜强敌,主要原因之一是内部团结。后来他们遭到残酷迫害,无疑是因为他们组织有效,对国王形成一种无形的政治威胁。教皇保罗三世就为新教徒遭受如此残酷对待而对弗兰西斯一世大发雷霆。

257 克莱芒·马罗为《诗篇》的法译本谱写的音乐大大推动法国的宗教改革事业,作用大于任何其他东西,因为圣经的俗语散文翻译在法国并不突出,而且,诗歌仍比散文受欢迎,哪怕是最不相干的题材;这倒是符合人文主义精神的。

法国新教的音乐深受它的领袖的精神影响,情形令人想起路德对德国新教音乐的作用。约翰·加尔文(1509—1564)对音乐不太友好,他和教会神父一样,认为"音乐用得恰当,可以提供休息,但也会使人追求感官享受;应该谨防音乐使我们放松警惕、骄奢淫逸,或者使我们寻欢作乐、萎靡不振"。这不就是圣奥古斯丁和圣格里高利的精神吗?正是这种严峻的虔诚和真切的信念,尽管铁面无情,迷住了意大利几百年。但也是这种精神妨碍意大利参加哥特世界的丰富的音乐发展。加尔文教义的严酷导致人们的谴责,随着时间流逝,许多教义变得温和,连诞生于加尔文的著作和信仰的那些教会也不再完全信奉他的观点了。但是,他的热忱是不能怀疑的,他的体系在基督教思想史上有巨大的价值。然而,值得注意的是,在信奉加尔文主义的那些国家,在苏格兰,约翰·诺克斯把加尔文主义传到那里,在荷兰和瑞士的一些地方,在新英格兰的几个州里,这些教义成为生活的必需部分后,就没有很好的音乐。但在胡格诺派依然是少数的法国,在清教徒不得不放弃领导的英国,情况就不同了。路德派的伟大的音乐文化总是同英国的部分地区、威尔斯、苏格兰以及瑞士、德国的某些地方对待音乐的严肃得近乎敌视的态度形成奇怪的对比。人们对音乐的爱好是不可能摧毁、不可能扼杀的,这一事实有所有这些国家的美丽的民歌为证,连最不善表达的苏格兰人也产生了大量民歌。不过,他们的艺术音乐要么落后于周围的邻国,要么根本没有发展。

加尔文被赶出日内瓦后，定居斯特拉斯堡（1538），决定学路德的样，为自己的教会编纂一部《格律诗篇》。这位瑞士神学家的意图虽与路德相似，活动却与这位德国人的音乐政策截然相反。归正会脱离路德的音乐观，是从乌尔里希·茨温利（1484—1531）开始的，虽然这位瑞士归正派是诗人兼音乐家；这个倾向随着加尔文而发展到截然敌对的态度，加尔文故意破坏路德小心翼翼保 258 留的种种音乐传统。一方面用这种行为割断教堂音乐与艺术的联系；一方面夸张地强调宗教改革运动的道德内涵，使世俗的民歌有灭顶之虞，其实这些民歌对早期的新教音乐起过十分健康的作用。加尔文的仪典苛刻地简单，教士不仅强迫执行道德法律，还规定市民俭朴的穿着和生活方式，在有关音乐方面已然如此。洛伊斯·布尔茹阿是位耐心地、心平气和地、几乎分文不取地为吝啬的日内瓦市议会工作的著名作曲家，竟然因为"未经批准"擅自改动了几首《诗篇》的曲调而被投入狱。

在这种情况下，加尔文派面临着走新的路子创作自己的音乐的问题。加尔文咨询新教音乐家把《诗篇》谱曲，但是他认为圣经的复调配乐只能在家里、在家人中间和亲友一起唱，陶冶情操，赞美上帝。至于教堂礼拜用的专门的崇拜音乐，他只允许简单的会众齐唱。在如此严厉的宗教审美信条下工作的音乐家只好拿一些《诗篇》曲调配置简单的和声，没有血色，实用性多于艺术性。但法国"本地"的新教音乐还是在成长，不久培育出一种庄重的相当于复调经文歌的形式，心领神会、技巧精湛地运用经文歌的对位结构。克洛德·古迪梅尔、雅克·莫杜伊和克洛德·勒热纳的精致的《诗篇》配乐实际上是根据《诗篇》的法语翻译谱写而成的了不起的经文歌。

克莱芒·马罗在日内瓦出版了三十首《诗篇》（1542），继之又出五十首，加尔文为之作序。这位神学家承认这些诗歌配上"温和的旋律"后，"甚至可以在教堂里"用。马罗死后，泰奥多·贝扎（1551—1562）继续这项工作，他是一位学识渊博的人文主义者，也是法国诸归正宗信徒的主要辩护人。《诗篇》的谱曲开始出现，[①] 参与这项工作的作曲家主要有洛伊斯·布尔茹阿（约1510—1561年后），他写了许多《日内瓦诗篇歌》的曲调；有克洛德·古迪梅尔（约1505—1572），惨死于1572年8月27日里昂的胡格诺大屠杀中。古迪梅尔是一位教养有素的能干的作曲家，写过一些弥撒曲和尚松，后加入胡格诺派，他完全胜任整理《诗篇歌》的音乐。古迪梅尔的《诗篇歌》到1566年达八本，包括一些宏伟的经文歌风格的音乐。马罗－贝扎的《诗篇歌》中还有两首古迪梅尔的配乐。1564年，他出版节略本，音乐谱曲用适度的经文歌风格；1565年，出版风格极其简单 259 的全套《诗篇歌》，几乎只配置一些和弦。这些《诗篇》故意写得简单，是专为会众齐唱用的。

胡格诺派的《格律诗篇》，不论歌词或形式，都是新教音乐的一个不可分割的部分，对整个欧洲和美洲殖民地的新教世界产生巨大的影响。仅仅在16世纪中，就有一百多种法语版；不久路德派经受这一派宗教思想的强大压力，后者故意带着局限眼光解释圣经的精神和文字，否定路德派的音乐，根本不要艺术。《格律诗篇》的重要性更多在于它自信而权威地开始了一种新倾向、新风格和新的配乐方式，倒不在于这些旋律成为新教各宗派的宝贵财富。神学家们在它的影响之下，重新坚持侧重俗语的应用，并且和音乐家一样开始脱离路德的艺术审美观，认为那是危险的审美观，可能分散虔诚崇拜。奥古斯丁思想的死灰复燃产生划时代的风格后果，那就是废除了所谓的持续声部旋律。众赞歌曲调从持续声部的相对不起眼的地位上升到最高声部。符腾堡的宫廷牧师卢卡斯·奥西安德（1534—1604）是一位修养颇深、多才多艺的人，他出版了第一本赞美诗集《圣歌与赞美诗50首》（1586）等，有条不紊地贯彻这一新的原则。随着这本诗集的出版，我们

① 见沃尔多·塞尔登·普拉特：《1562年法国诗篇歌的音乐》，纽约，1939。

进入教堂音乐发展的新阶段:艺术价值同宗教利益相对立。新的赞美诗式的新教歌曲古板而简单,像是一种“实用音乐”,纯粹为了方便会众齐唱而构思,拒绝任何艺术方面的帮助。虽然看上去肃杀凌厉、了无生气,但一俟加尔文对艺术世界的原有敌意消失,这一新立场将会产生伟大的艺术;不过最终的发展却不产生于它的发祥地。

文艺复兴时期的西班牙及西班牙音乐

西班牙形成统一国家的时间较晚,在 15 世纪,它是天主教世界最中古化、最天主教化的国家。它同邻国的伊斯兰教的对比随时提醒他们要保持比其他任何一个国家更高度的警惕和统一。十字军攻打格拉纳达重新点燃热情之火。直到 1492 年把摩尔人赶出后,一直孤立的西班牙教会才加入欧洲的大本营。西班牙教会是全国性教会,从骨子里绝对天主教化,受文艺复兴的影响很小,宗教改革运动几乎没有触及它。同伊斯兰的斗争、纯粹的道德和经院主义准则、模范的组织、笼罩一切的神秘主义和孤立的地位,保持了中世纪教会的巨大力量。随后来了具有骑士风度、耀武扬威的哈布斯堡王族,把这个伊比利亚半岛提高为世界强国,但它的勃勃雄心依旧充满了天主教激情。这片土地和气氛为教廷提供了令人望而生畏的政治权力,体现在查理五世、腓力二世和推动天主教决策的动力洛约拉的伊纳爵身上。西班牙民族主义融化在罗马的普世主义中,产生反宗教改革的种种理想。正因为如此,西班牙文化离不开教会;只有通过西班牙教堂的大门才能进入西班牙的文学艺术。

西班牙的种族十分混杂,有伊比利亚人、凯尔特人、巴斯克人、哥特人、阿拉伯人和柏柏尔人,致使西班牙的民族文化具有某种异国情调,不同于其他罗曼语系的国家。他们的激情战胜意志,也许可以解释何以西班牙性格中有残酷,何以强行设立宗教审判所,何以把斗牛视为隆重的仪典。西班牙人的禁欲主义、对传统的恪守和崇拜、催眠似地事奉教会的毅力,以及几百年来在同阿拉伯人的斗争中被镇压的、被群山叠起的卡斯蒂利亚的酷烈气候磨练的心灵,这一切造就了一个难以描绘的文化。

对传统的坚定信仰和封建骑士制度给这个民族打下的贵族烙印,产生了对形式有一种高傲的奢丽的贵族感觉,言语华贵,诗意盎然,修辞能力特强,这一切都体现在西班牙艺术的每一种形式中。1492 年进入西班牙的摩尔人的文化十分重要,必须考虑在内,东方印象固然不可忽视,但也不可能把它当作西班牙文化的根基。除了无可否认的东方的爱装饰的倾向以外,西班牙人素来偏爱写实,而写实恰恰是装饰的对立面。赤裸裸、朴实无华的自然主义,不加任何幻想,是典型的西班牙风格,不见于其他罗曼语民族的气质中。

西班牙和德国一样远离古典艺术、远离纯净的文艺复兴。西班牙艺术在巴罗克时期达到成熟,晚期哥特风格直接进入巴罗克,不用强有力的文艺复兴作中介。再引用一遍米什莱的话,文艺复兴是“人的发现”,但与其说是发现了人的精神,不如说是发现了人的精神的栖息所。巴罗克找到了人的心灵,发现它原来是一颗受苦的心灵。文艺复兴的人含笑谈“生”(vivamus),巴罗克人谈“死之时”(momento mori)。这些字在谁说来都没有西班牙人那么刻骨铭心。永远不可知的来世吸引着伊比利安人;想到命运,他们不寒而栗。意大利人的心情就大不相同。意大利人的圣徒都是自由而友善的,熟悉人世,知道并欣赏尘世的快乐。这些民族性足以解释何以意大利注定要

当文艺复兴的旗手,而把一切都笼罩在教会气氛之下的西班牙留给幻想的、情感的、丰碑式的巴罗克世界。

中世纪、文艺复兴和早期巴罗克的西班牙音乐几乎还未经开垦,对他们的教堂音乐,特别是早期的教堂音乐,由于缺乏出版的资料,几乎一无所知。[①] 然而西班牙的音乐生活一定是十分丰富的,因为卡斯蒂利亚、卡塔洛尼亚、阿拉贡之间,以及与法国、佛兰德斯和意大利之间的音乐交流频繁而活跃。在这一点上,音乐比美术表现出更多的文艺复兴影响。阿拉贡国王阿方索五世(约 1396—1458)征服那不勒斯,热情赞助文学艺术,对促进文艺复兴的影响贡献甚大。他临死前,把那不勒斯留给儿子费迪南,把阿拉贡留给兄弟约翰二世,使两国之间的关系得以继续。许多西班牙人参加教皇的圣堂唱诗班,有些在米兰的斯福尔扎宫里。低地国家和西班牙的联系在摄政时期以前就很密切。

武功歌(cantar de gesta)的西班牙后裔是流浪的游吟艺人和戎格勒(juglares)伴着简单的托纳达曲调唱的传奇故事,这些传奇故事在西班牙的地位甚至比牧歌在意大利的地位更重要。西班牙琉特琴作曲家把托纳达用作变奏的主题,这些变奏伴奏传奇故事的朗诵。西班牙戏剧从这些几百年传下来的传奇故事中摘取美妙的寓言、崇高的激情以及生动、抒情色彩和史诗般的全面喷发,反映了西班牙民族特点和文学特点的各种细腻层次。由于传奇故事传达了未来的民族戏剧的气氛,诗人胡安·鲁伊斯(1283—1350)写的《真爱集》代表了以后几个世纪的伟大的现实主义文学——冒险小说,是世界上最有趣的纪实文学。这些小说中有最纯粹的西班牙幽默和西班牙人物刻画。无家可归的流浪汉情操高尚,语言隽永,情节往往淫秽,是英雄喜剧型戏剧取之不尽的源泉。

除了西班牙原有的诗歌形式,特别是 cancioneros,也即传奇故事与其他歌曲以外,必须提一提浮夸而做作的宫廷诗歌,在意大利文艺复兴的影响下成长。西班牙的彼特拉克主义者不落后于他们的意大利同行;单纯的形式美、诗句醉人的韵味、诗歌歌词的香艳的旋律性,是任何语言所能制造的美之最。原来的传奇故事依然存在,但到 16 世纪最后三分之一的年代里,意大利派(al italico modo)的胜利成为定局。大批诗人在重写老的传奇故事,创作新的传奇故事。舞台取代了上一世纪的传奇说唱;在舞台上,和在小说里,西班牙天才表现出无比的活力和独创精神,满怀着西班牙人民的热情和憧憬。有了舞台,我们就进入巴罗克的最典型的领域。 262

这是一个杰出的诗歌时代,产生的音乐忠实反映那赋予诗人朝气的精神。弗兰西斯科·阿森霍·巴尔维里所编的《15、16 世纪乐曲集》(1890)中的传奇故事、十四行诗和比良西科让我们窥见这几百年里音乐生产力之旺盛。这本集子所收的四百五十首三声部或四声部的乐曲中,有六十八首是伟大的诗人胡安·德尔·恩西纳(1469—1534)的作品。有趣的是,这位诗人在讨论西班牙的诗歌艺术时用了 arte de trobar 一称,这么一来,吟唱诗人的诗歌与音乐相结合的原则重新出现,更可能是一直存活在这些以热烈、真挚、虔敬、优雅著称的叙事歌和歌曲中。已有现代版的 16 世纪前半叶伟大的琉特琴歌作曲家——唐·路易·米兰、路易·德·纳瓦埃兹、阿隆索·德·穆达拉和米格尔·德·福恩拉纳——所作的不多几首用琉特伴奏的歌曲,揭示一个无比优雅精美的音乐艺术,足以把西班牙提升为文艺复兴时期的重要音乐民族。

世俗声乐在西班牙各地都有,并且高度发展,但琉特琴和键盘乐器的器乐之卓绝,只有在文

---

① 见费利普·佩德雷尔:《西班牙圣乐学派》;唐·希拉里翁·埃斯拉瓦斯:《神圣西班牙的里拉琴》;伊吉尼·安格莱斯:《卷宗》(*Huelgas*)。

艺复兴的大作曲家的最佳作品中才见到过。如果西班牙的音乐珍宝被佩德雷尔和安赫莱斯一流的学者挖掘和整理发表,文艺复兴的音乐史或许需要重新写过。

前文已经提到过西班牙特有的像吉它的琉特琴比韦拉(vihuela)。到16世纪,比韦拉已成为艺术音乐的主要乐器,也是贵族宫廷中最受喜爱的乐器。16世纪的头几十年里,比韦拉演奏家已改编各类复杂的复调声乐,供他们的贵族主子欣赏。后来,又收集流行的歌曲、叙事歌和舞曲,改编成比韦拉曲,供他们的主人欣赏。西班牙出版的第一本符号谱集的作者是唐·路易·米兰。他所作的曲集《大师》于1535年问世,可能是为了便于教授弹奏这一作为良好教养所不可或缺的乐器而作的。三年后,路易·德·纳瓦埃兹出版一卷符号谱,包含若斯坎、贡贝尔等外国和本国著名作曲家的声乐作品,也有西班牙民间音乐。

263

这些作曲家中杰出的一个是米格尔·德·福恩拉纳。他所作的《奥菲尼卡里拉》(1554)不仅显示了《大师》一书以后的巨大技术进步,而且掌握了当时可谓绝无仅有的真正的器乐性技巧。福恩拉纳的幻想曲是一位技艺精湛的器乐大师的表现,不仅熟谙比韦拉琴的种种技巧奥秘,还创造大胆而富有表情的音乐,用一种最完美地发挥比韦拉性能的风格。这些作品毫无同时代人作的那种"实用音乐"味道;这类作品通常附有副标题,建议该乐曲"适合歌唱或演奏",但是对于用如此高明的器乐风格写作的乐曲来说,毫无意义。专供比韦拉用的最后一部作品是埃斯特班·达扎写的,出版于1576年。此后,比韦拉这件贵族乐器开始普及,最后又被吉它所代替。[①]

一代人以前,关于键盘乐的早期历史知道得不多,也没有人注意那些写管风琴曲和羽管键琴曲的西班牙作曲家。不仅文学中提到和赞美键盘乐曲的文字普遍缺少,关于键盘乐器的性质和音乐的资料几乎完全没有。奥托·金凯尔代填补了这个空缺。他的《16世纪音乐中的管风琴和键盘乐器》(莱比锡,1910)为我们了解文艺复兴时期的音乐打开了一个新篇章。这本书是渊博学识和艰苦研究的结晶,把卓越的西班牙键盘音乐介绍给我们。将近16世纪中期,西班牙对管风琴和羽管键琴的兴趣极大,出版专门的教学性作品,供音乐家自己提高演奏技巧和作曲方式。其中有胡安·贝尔穆多的《乐器演奏法》(1555)、托马斯·德·圣克塔·马里亚的《演奏幻想曲的艺术》(*Arte de Taner Fantasia*)(1565,完成于十年前),是我们研究键盘音乐和那一时期的器乐的主要资料。这些作者,特别是圣玛利亚,不限于叙述规则和概念,而是用大量例子来说明他们的原则,从而为我们提供了一部精彩的16世纪的西班牙器乐曲集。大多数形式和意大利器乐曲相符,但西班牙的变奏(diferencias)尤以华丽明亮的风格和巧妙的转调见长,西班牙的利切卡尔(蒂恩托与赋格)特别认真深刻,有一种近代的调性感,使这些乐曲高出同时代的作品。

264

这一艺术的最伟大的代表是安东尼奥·德·卡维松(1510—1566),他是查利五世和腓力二世的管风琴师和羽管键琴师,随同后者去英国和佛兰德斯。和许多著名的管风琴师一样,卡维松自幼失明;但并不影响他创作出令人叹绝的新颖独特的键盘音乐,为前所未有,以后也不是立刻就有后继的。令人钦佩的变奏、大胆的色彩"赋格"和精巧的改编所具有的那种高贵的旋律和复调,直到16世纪末比他晚许多年的管风琴师身上才再次见到。

费迪南德和伊莎贝拉的时代(1474—1516)既是西班牙扩张殖民成为世界强国的开始,也是文学艺术的昌盛时期。金碧辉煌的西班牙宫廷里有的是音乐家、管风琴家、卓越的唱诗班、器乐家和游吟艺人。不同于欧洲其他任何地方的是,这些音乐家都是西班牙本国人,掌握基础扎实的本地的音乐传统。一直要到胡安娜公主嫁给奥地利的美男子菲利普大公(1496)后,大公从母亲

① 见吉列尔莫·莫菲:《16世纪的西班牙琉特琴演奏家》,1902。

那里继承了勃艮第的土地，佛兰德斯音乐家才开始来到西班牙。虽然在欧洲其他各处都是佛兰德斯音乐家的天下，而西班牙似乎依靠本地的天才，但是我们必须承认，他们是知道勃艮第和佛兰德斯派的音乐的，因为西班牙图书馆里有16世纪80年代和90年代的佛兰德斯音乐的手抄本。菲利普夫妇来访，侍从中有以著名作曲家如彼埃尔·德拉吕、亚历山大·阿格里科拉、安东尼奥斯·迪维蒂斯和马布里阿诺·德·奥尔托为首的卓绝的唱诗班，从此佛兰德斯客人就多了起来。但西班牙和佛兰德斯的影响是相互的：查利五世治下，各皇家唱诗班轮流唱佛兰德斯、法国和西班牙作曲家的优秀作品。

在费迪南德和伊沙贝拉的宫中，音乐艺术欣欣向荣。许多宫廷音乐家中，必须提一提胡安·德·安谢塔（约1450—1523），他是国王和王后的独子唐璜的唱经班指导。安谢塔几乎和若斯坎·德普雷同时，是当时西班牙的优秀作曲家，留下许多弥撒曲、经文歌和流行音乐给后代。他是西班牙本地音乐这个杰出时期的殿后人物，音乐学家现在正在越来越感兴趣地研究这个时期。虽然法国、勃艮第、意大利音乐进入宫廷，在卡斯蒂利亚和阿拉贡受到欢迎，但是并不妨碍本地艺术的兴起。本地艺术完全附属于诗歌内容的意图，这一事实使西班牙歌曲不同于法兰西－佛兰德斯歌曲，但与普罗旺斯的吟唱诗人的根子有那么一点关系。西班牙音乐家似乎不太喜欢佛兰德斯人的极其复杂的复调技巧，因为他们力图把自己的结构写得简单，复调的细腻手法用得不多。简单的卡斯蒂利亚民歌才是这门艺术的基础。将近世纪之交时，情况有所改变。接受勃艮第和法兰西佛兰德斯作曲风格准是发生在15世纪的最后二十五年，因为像安谢塔那样的音乐家已经完全掌握了那一风格。我们最后进入西班牙历史中通往天主教改革的那个时期时，看到音乐家如此大量并且如此完美地运用法兰西佛兰德斯和意大利佛兰德斯风格，实在有必要把他们和其他作曲家放在一起考虑，都是所谓的“罗马派”的成员。西班牙音乐的巨大声誉主要靠活跃在罗马的作曲家，他们在民族特点许可的范围内接受帕莱斯特里那的理想。所以，如果要了解比较具体的16世纪西班牙风格，必须谋求于在马拉加、塞维尔、巴塞罗那等地的天主教堂活动的名气不那么大的大师。

265

西班牙－佛兰德斯乐派的合唱作曲家

不论我们谈论的是活跃于本国大教堂的西班牙作曲家，或是在罗马、威尼斯、布鲁塞尔、那不勒斯等各大艺术之都见到的许多著名的西班牙裔音乐家，他们都有同样的色彩神秘的狂喜、同样的朴素矜持、同样的西班牙天主教的情浓幻想。情浓幻想也是那一时期的西班牙画家的特点。政治形势、帝国结构以及梵蒂冈日益强劲的政策，大大促进了西班牙音乐和音乐家的向外扩展，在欧美各地出名，广受欢迎。弗朗西斯科·格雷罗（1528—1599）是一位大部分时间在国内、在塞维利亚和马拉加的教堂担任唱经班指导的大师，虽然他的十分受人喜爱的作品是在法国、佛兰德斯和意大利出版。1588年，他发觉自己渴望去访问圣地，其原因天真而虔敬地记载在他的旅游日记《参拜耶路撒冷》中，此书在17、18世纪出了十来版。“我的一项主要工作是为每年圣诞节创作新的小尚松和比良西科，每当遇到伯利恒一词时，我就有一个强烈的愿望，要去参拜那圣地，要在那里在最早拜见基督的天使和牧羊人的陪同下演奏我的音乐。”格雷罗的圣诞曲用西班牙语的歌词，模仿通俗音乐。朴素的作曲家们在这些比良西科中大肆发挥想象力，它们是名副其实的

266

戏剧作品，刻画圣诞传说中的一个个角色。朝拜主耶稣诞生的人物五花八门，除了传统的牧羊人、士兵、学生和普通人外，还有黑人和美洲印第安人，他们常常说本地的方言，从而使作曲家有机会模仿西班牙不同地区和殖民地的通俗歌曲。另一个活跃于本国而具有崇高声望的西班牙人是胡安·普霍尔(约 1573—1626)，他是加泰罗尼亚人，在塔拉戈纳、萨拉戈萨和巴塞罗纳当作曲家和唱经班指导。要不是著名加泰罗尼亚音乐学家伊吉尼·安赫莱斯神父的研究工作(他计划出版普霍尔全集，已出若干卷)，我们不会知道有这么一位大音乐家。普霍尔肯定只是那些谦卑的西班牙大师中的一个，他们的创作埋在教堂和隐修院的图书馆里，正等待着有眼力的学者去寻觅。

在罗马的西班牙人中有许多值得一提的音乐家：巴托罗梅·埃斯科贝多(死于 1563 年)、弗朗西斯科·索托·德·朗戈(1539—1619)、克里斯托巴尔·莫拉莱斯(约 1500—1553)和托马·路易·德·维托利亚(1540—1611)。后二人被认为是西班牙罗马复调圣乐的最伟大作曲家。

莫拉莱斯和他的学生维托利亚以最纯真的罗马化的法兰西－佛兰德斯复调风格写作。风格虽属普世的天主教复调风格，但属于西班牙气质。他们的音乐散发的感染力有神秘主义的虚幻；他们在歌词中找到戏剧性的成分，配上犀利贴切的音乐，然而一刻也不打断罗马乐派的完美流动的复调风格。莫拉莱斯在塞维利亚学习纯粹的法兰西－佛兰德斯传统。塞维利亚天主教堂的唱诗班歌本里有许多国际知名大师的作品；唱诗班图书馆里至今还保存着一些若斯坎作品的手抄本。莫拉莱斯的最早的作品出现在贡贝尔出版的经文歌集(1541)中，说明他在 1526 年贡贝尔陪同皇帝查理五世访问塞维利亚时可能遇见过那位佛兰德斯作曲家。1535 年，莫拉莱斯被接纳参加教皇圣堂唱诗班唱歌，当时唱诗班里有几个西班牙人。有个西班牙人没有在罗马那座永生之城呆多久，不久就有记载提到他在西班牙的不同地方。他的余生飘泊不定，到了一处又一处，换了一个工作又一个工作。直到托莱多的教堂教士大会在 1553 年 10 月 7 日"处理由于莫拉莱斯之死而留下的空房子"。

这个桀骜不驯、焦躁不安的人是该世纪最伟大的作曲家，比其他任何一个西班牙人更代表西班牙艺术的高贵朴素。他虽有惊人的对位技巧，但从不过火，他的所有作品——弥撒曲、经文歌、圣母尊主颂以及一些世俗作品——都是思想表情清晰明朗的典范，显示出对抒情性、对合唱美的罕见的敏感。

267

维托利亚在 1540 年左右生于旧卡斯蒂利亚的阿维拉教区。关于他的早年和所受教育的情况不详，1565 年，得腓力二世资助去罗马就读于日耳曼学院，那是罗耀拉创办的耶稣会学校。一切迹象表明他在离开西班牙前已按立神职，他也一定受过充分的法兰西－佛兰德斯体系的音乐教育，才能先后当上本校和圣阿波利拿教堂的唱经班指导。在罗马期间，和帕莱斯特里那结为知己，后因被任为居孀的玛丽亚皇后(查理五世之女、腓力二世之姐)的圣堂祭司而离开罗马。回到故国后，在皇后和玛格丽特公主隐居的隐修院皇家济贫院，当小小的唱经班指导和管风琴师。为了完成祭司的工作，他有几次几乎告别音乐，因为祭司的事务占用了他的全部时间。幸好事情有了转机，因为他在献给教皇格里高利十三世的一部作品的题词中说自己天生有一种本能驱使他献身于圣乐。当上罗马的唱经班指导后不久，维托利亚作一卷经文歌献给红衣主教特鲁克西斯，特鲁克西斯是教堂音乐的鉴赏家，也是雅各布·德·科尔的赞助者。这一卷经文歌包含著名的《多么荣耀》(*O Quam Gloriosum*)和《众生灵啊》(*O Vos Omnes*)，有些现代版本将后一首误认为莫拉莱斯所作。这些经文歌证明这位西班牙作曲家已彻底据有巨大的表现才能。在一些罗马同行写作技巧精练的对位之处，维托利亚却流露更多的热情，同时又严谨而无虚夸之笔。回西班牙后，罗马仍继续出版他的作品，有时隔很长时间又重新出版。所作弥撒曲、经文歌和《诗篇乐》中，有许

多用六个、八个、九个甚至十二个声部，展示出罗马作曲家熟悉的威尼斯双重和三重唱诗班的早期巴罗克式的壮丽豪华。

维托利亚是第一个把教会年中的礼文颂词全部谱曲的音乐家。此书名为《罗马圣教会全年用赞美诗》(*Hymni Totius Anni Secundum Sanctae Romanae Ecclesiae Consuetudinem*)，1581 年在罗马出版。1603 年 3 月，玛丽亚皇后去世，维托利亚作安魂弥撒曲悼念她。这部作品于 1605 年出版，是他艺术造诣的最高结晶，也是整个音乐曲目中最辉煌的一部合唱作品。维托利亚自称它为绝笔，从此封笔。1611 年 8 月 27 日去世时，他是玛格丽特公主的祭司兼隐修院的管风琴师，唱经班指导之职早已在皇后去世后辞掉。这位隐修教士的声誉不局限于欧洲，远及美洲的西班牙殖民地，记录中有一件礼物是秘鲁利马的一个钦佩他的人送的。 *268*

维托利亚的出生地也是圣女德肋撒(1515—1582)的出生地，这位圣女是西班牙虔敬心灵的最杰出的体现。不知道维托利亚是否认识圣女其人，但出生地相同不仅是一般的象征而已：这位音乐家的灵性生命属于圣女德肋撒、十字架的圣约翰和罗耀拉的层次。这位朴素而有灵气的教会祭司从来不写一行世俗音乐。帕莱斯特里那还写过一两卷灵修牧歌，虽说不属于世俗性质，但不适用于教会礼仪。维托利亚甚至没有用过一条世俗的定旋律。他的风格与帕莱斯特里那如此惊人地相似，有许多作品竟无法同那位伟大的罗马作曲家区分。如果有人说维托利亚受过帕莱斯特里那的影响，那么至少也是相互的影响，因为帕莱斯特里那在 1584 年以后写的经文歌中的那种火热的激情，不容置疑地是受这位西班牙朋友兼同行焕发的神秘光辉的影响。如果我们能够撇开两位音乐家都有的尽善尽美的合唱复调线条，撇开两人都用的意大利－佛兰德斯作曲技巧的纯净升华的效果，就会看到他们生活于不同的两个世界：一个是罗马世界，定格为一个祈福、虔诚、温柔的梦境，接近拉斐尔所表现的灵性美的普世观；一个是西班牙人，忍受着钉死在十字架上的基督的痛苦，怀着满腔热忱，表现出几乎有血有肉的戏剧激情。维托利亚为马太福音记载耶稣受难的某些篇章配写的音乐〔收在 1585 年版的一本叫做《七日圣事》(*Officium Hebdomadae Sanctae*)的集子中〕的戏剧性表现力在纯合唱文学中无与伦比。他的神秘色彩的感情强度，加上与牧歌结合后无比柔韧的舒展自如的复调风格，相得益彰；相比之下，18 世纪的受难曲，包括巴赫在内，几乎显得形式主义。

这种艺术不属于文艺复兴。和西班牙的戏剧和绘画一样，维托利亚的音乐把我们带进巴罗克的感情世界。这不是拉斐尔的沉静的圣母，这是艾尔·格列柯的拔长的人像，被强烈的戏剧性的宗教激情所歪曲的人像。

都铎王朝之前的英格兰音乐 *269*

现代欧洲的许多主导思想都源自英国，这已是众口一词的事实。现代社会的基本原则——个人自由——最早在英国得到承认。英国的治国之术和社会进步为全世界所赞慕。但齐声赞扬英国这些优点的人，在否定英国的艺术创造性方面也是异口同声的。

艺术贫瘠说同现代商业世界化的性质倒并不抵触；以音乐为例，艺术贫瘠说的确在近几百年里得到证实。职业必须服务教会和国家的利益，产生一个经济信条：建立“一个由个体的人组成的社会，他们以工作为宗教和道德服务，知道自己认真从事诚实的职业就是为教会和国家作最大

的贡献。这的确就是新教努力灌输给英国人民的理想,而且卓有成效,以致到 17 世纪初已几乎没有人反对他们的教导"。[①] 寻找金子和新的地域进行殖民,英国工业的成长,安特卫普失去霸主地位后英国商业的惊人发展,同地中海和巴尔干国家的积极交流,这一切都加强了政治体制,给英国人灌输骄傲,灌输他们以领导现代世界为己任的信心。从实用主义的地理书,从商人和海员的帐目中,产生一大批受中产阶级启发并投其所好的作品。对于这种立场的反应很快就表现在文学艺术中,19 世纪欧洲的历史学家和音乐家所能找到的全是痛斥艺术的檄文,都铎时代以后的音乐和音乐作品出现大萧条。英国音乐家不去探索自己的音乐文化的巨大财富,反而助长世界对他们的音乐产生不公正看法的形成。他们忘记了——

当年温雅的古布立吞人
把种种经历写成诗篇,
最早用自己的母语押韵,
随着琴声歌唱这些诗篇。

必须承认,玫瑰战争是个灾难时期,几乎消灭了本地的音乐;亨利八世又鼓励外国音乐家来宫中献艺。不过,本国艺术只是暂时沉眠。所以我们必须回到邓斯泰布尔的时代去拾起那根帮助我们重见文艺复兴时期英国音乐真相的线索。

270

人们认为,为了历史的承续,讲邓斯泰布尔就必须讲他同欧洲音乐的关系,不讲他那个时期的英国。他对欧洲音乐的发展的确影响极大,因此在讲勃艮第乐派的兴起之前,必然先提这位大作曲家的功绩。岂知这么一来,忽略了英国乐派的性质和重要性。所以,让我们回过头去看一看那些把古老艺术带入邓斯泰布尔那一世纪的音乐家。

1415 年 10 月 25 日,亨利五世的凄苦饥饿的小队兵马奋战武器精良、人数十倍的强敌。自从马其顿那个时代以来,还没有过像阿让库尔战役如此骇人听闻、难以置信的胜利。这次胜利有音乐的显赫功劳。听当时在场的国王随军牧师托马斯·埃尔默姆讲,祭司们如何对进攻中的英国士兵"大声"高唱《天主矜怜我等》。战役结束时,国王和士兵们一起吟诵一首感恩歌。编年史家们关于这首歌的叙述都不含糊,我们完全可以断言,著名的《英国感谢上帝》(*Deo Gracias Anglia*)就是在战场上即兴吟诵而成的这首歌。

英国得以胜利,感谢上帝。
我们的国王出征诺曼底
有着骑士的风度和力量。
是上帝奇妙地造就了他,
为此英国可以大声呼喊:
感谢上帝!

众唱:
英国得以胜利,感谢上帝。

---

① 路易·B.莱特:《伊丽莎白时代英国的中产阶级文化》,查佩尔希尔(北卡罗莱纳),1935,第 185 页。

著名的伯尔尼博士称此曲"很不规范",可是他忘记了,即兴而成此复调歌曲,足以证明一个音乐文化之出色。这是一首刚毅的乐曲,当然不能从伯尔尼那么一个18世纪的"通奏低音人"的角度来看。这首阿让库尔歌再一次提醒人们凯尔特人和盎格鲁撒克逊人的音乐潜力,自从不信神的古代以来一直沉睡着,但在前几个世纪里起来反抗罗马旋律(cantus Romanus)而创造了复调的音乐潜力,"用尽全世界的圣水"也冲不掉的音乐潜力,重新出现在这些歌里。只消看一眼这首阿让库尔歌的音乐,[1] 便足以说服我们:英语歌词的用词遣句极其自然,音乐从容地跟随歌词,拉丁语的作诗法被旋律置之脑后,旋律塑造密切配合歌曲的其余部分。民歌这个自从不信神的古代留传下来的遗产征服了国王和教皇,渗入音乐的每一个领域。 271

在阿让库尔和士兵一起唱歌的君王、出生于威尔斯的亨利五世是第一流的音乐家。历史学家们在企图辨明奥尔德霍尔藏稿中署名为"亨利王"的乐曲的作者是谁时,久久吃不准这份荣誉的归属,一直偏向于亨利六世。现在已毫无疑问,这位音乐家国王是亨利五世,当时的诗人和编年史作者把他比作大卫王。文字证据之外,还有一个事实足以佐证:在奥尔德霍尔藏稿的最新版的第二卷中,这首歌的创作日期被提前了六十年左右(在第一卷中估计为1450年左右)。亨利五世对音乐的巨大兴趣提供了英国音乐的重要景象,也说明了邓斯泰布尔乐派实乃英国古代音乐的结晶。

1416年,德国、波希米亚和匈牙利的西格蒙德王(后为皇帝)访问英国,企图弥合教会的分裂。在英国的见闻给他的印象之深,见于约翰·卡普格雷夫的《英格兰编年史》提到的国王的告别辞中。[2]

别了,带着胜利的光辉,
福地英国,洋溢着旋律。
不妨说你有天使的属性;
事奉上帝如此殷切热心。
我们走了,留下这些赞词,
我们会永远念叨、歌颂。

马丹·勒·法朗克在他的《女中英杰》(*Champion de Dames*)[3] 中还赞美15世纪中旬的英国音乐家,称他们在勃艮第宫中的表演为精美绝伦。这些证据都说明这是一个对音乐史进程作出巨大贡献的最高级的音乐文化,可惜1455年至1485年间可怕的战争使英吉利的繁荣的音乐文化夭折。编年史和其他文字资料以前屡屡提到音乐,如今不再关心缪司女神;乔叟笔下的"温雅的布立吞人"不再做诗唱歌;兄弟间以火与剑相交,何来抒情之雅兴。

然而,有几百年历史的民族艺术不可能彻底毁灭,编年史的资料虽少,但如果没有民族艺术的一脉相承,无法解释都铎王朝的艺术昌盛。即使在自相残杀的恐怖年代里,文学艺术并没有完全消失,英国音乐家在国外的声誉仍然极大,米兰大公加莱亚佐·斯福扎在1471年派唱经班指导 272

---

[1] 在《牛津音乐史》中。
[2] F.C. 欣吉斯顿编,伦敦,1858,第314页。
[3] 参见《马丹·德·弗朗克的一首未发表的诗》,刊于《Romania》XVI,383。

去英国选聘歌唱家来参加他在米兰的唱诗班。据伍尔德里奇称,"廷克托里对邓斯泰布尔追随者的指责也适用于英国大多数作曲家,虽然不如我们历来设想的那么严重。"①到15世纪末,英国音乐在欧洲大陆上的一支消失了,这一点不会有人怀疑;因此才会有廷克托里的那些批判。但是,那些批判与英国本土无关,与"大多数英国作曲家"无关。

都铎王朝早期的作曲家

亨利七世登基后,有一批作曲家,关于他们的生平所知甚少,但对于他们的影响深入16世纪的头二三十年成就,可以根据散见于英国图书馆的手抄本作出估计。乔叟和威克里夫固然依靠来自外国的形式和影响,但仍是本国才智的结晶,而不是普世的天主教思想的产物。这些音乐家和他们一样,一方面不能对佛兰德斯邻国的艺术置若罔闻,一方面又觉得与勃艮第世界的神秘思辨的艺术格格不入,英国人习惯于直率的歌唱。其中许多人挨过了动乱岁月,组成都铎王朝的作曲家大军。连亨利八世治下头十年里问世的年轻一代都出自这一民族乐派,其起源可回溯到基拉尔度斯·卡姆布伦西斯的时代。岛国的孤立精神不可能在外国影响下繁盛,而且那时也毫无任何迹象预示英国今后在世界历史中的强盛和作用。但是,整个世界正在经历深刻的变化,从中世纪文明中蜕化而出。迅速扩展的工业和商业迫使人们采取新的经济立场,新的经济立场又带来新的政治和文化信条。英国不能再完全孤立了,随着都铎王朝的建立,英国在世界上的地位剧升。1485年亨利七世加冕,开始了英国的近代史时期。亨利是一位精明的政治领袖,使国家摆脱玫瑰战争的乱而进入治,采用外交手腕使英国与国内外所有的敌人和平相处。

亨利·阿宾顿似乎是15世纪后期作曲家中最早的几个人的老师。他的后继者是吉尔伯特·巴内斯特(死于1487年),写过一部五声部的经文歌,纪念以白玫瑰为标记的约克家族和红玫瑰的兰开斯特家族言归于好,伊顿学院图书馆现藏有这部作品的手抄本。沃尔特·兰布(15世纪后半叶)是另一个作品手抄本尚存的早期作曲家。威廉·纽瓦克(约1450—1509)当年颇享盛名,但和几个同仁一样由于近代没有出版他们的作品而罕为人知。关于理查·戴维(最后一次被提到是在1515年),我们略知一二:他在牛津大学的莫德林学院度过几年后,在1501年当上安妮女王的祖父威廉·博林爵士的牧师,继续为那个家族服务到1515年。他的作品中有一部不完整的四声部棕榈主日受难曲,风格生动而富戏剧性。这不仅是英国最早的受难乐例子,它的戏剧观也先于欧洲大陆上不用独唱而用合唱表示"群众"的最早的例子。② 休·艾斯顿(约1480—1522)是都铎王朝的一个重要作曲家。这位作曲家是威斯敏斯特圣司提反教堂的教士,在16世纪初就用优美流利的"钢琴"风格作曲,这种地道的器乐性质的写法(音阶式跑句等)当时在别处是没有见过的。有些人天真地把器乐的"发明"归功于艾斯顿,这种说法对英国音乐是极不公平的。因为如此成熟的技巧和风格是不可能在一个人的短短一生中发展出来的。艾斯顿最著名的作品是一首维吉纳(贞女)琴曲《角笛舞曲》,有持续低音,并有初具规模的变奏曲式的概念。威廉·科尼希(约1468—1523)是亨利八世的宠臣,不仅是音乐家,还是戏剧家和演员,在宫中演出短剧和历史剧。

273

① 《牛津音乐史》,第二版,Ⅱ,158。

② 同上,第159页。

亨利八世与法国的弗兰西斯一世在织金地(Field of the Cloth of Gold)举行那次难忘的会见时,科尼希陪同国王前去,负责那场史无前例的豪华盛大庆典的音乐工作。现存不列颠博物馆的作品中有几首两声部和三声部的主调合唱曲,歌词用英语,幽默讽刺,但也有几首师法勃艮第和法兰西的蓝本。最后一个是罗伯特·费尔法克斯(死于1521年),早期都铎作曲家的艺术在他的作品中登峰造极。W.H.格赖顿·弗勒德在他研究早期都铎作曲家的生平的著作中[①] 证明,费尔法克斯是15世纪最后二十五年中皇家圣堂的成员。1501—1502年,他获得剑桥大学音乐博士学位,十年后获牛津大学音乐博士学位。最后一次公开露面是作为亨利八世在织金地的音乐代表团团长,那是在1520年,他去世的前一年。辛勤的英国编年史作者安东尼·伍德说,费尔法克斯当年"极负盛名,被认为是英国的第一号音乐家"。杰弗里·珀尔弗[②] 称他为"背叛低地国家的音乐传统的反动作曲家"时,又是犯了忽视有可能存在一个有生命力的独树一帜的英国乐派的错误。伊顿学院保存的一本据伍尔德里奇称属于1490年到1504年的大开本合唱谱说明,本国传统一直存在,这本集子中所收的作品虽与奥尔德霍尔手抄本中的作品不同,但谱词和作曲的技巧似乎都未受外国影响,所以,何来背叛外国传统之必要?费尔法克斯的作品的高贵质朴的旋律令人想起邓斯泰布尔的响亮的音乐,至今基本上都未出版,即使有不多的影印本,都因编辑不良而面目全非。但我们可以从伯尔尼和霍金斯的教程中所收的不多几段窥见其音乐修养之一斑。 274

的确令人遗憾,W. H. 格赖顿·弗勒德的研究工作没有合格的编辑继承。单是不列颠博物馆的目录中就有千百个都铎作曲家的名字,足见那是音乐上多么丰产的一个时期,还有多少手稿有待于出版。牛津大学出版社为卡内基基金会出版的十卷《都铎王朝的教堂音乐》中没有收较早的都铎作曲家的作品,集中所收的最早的一个作曲家是塔弗纳,塔弗纳是新风格时期的第一人。以现代总谱形式出版这些古人的作品的需要特别迫切,因为研究英国民族音乐的学生无所适从。珀尔弗称费尔法克斯为反动作曲家,其他人则走向另一个极端,称"费尔法克斯的一首《荣耀经》就要比十几首若斯坎、克莱芒、维拉尔特、古迪梅尔……等人的弥撒曲更让人感受灵性的升华"。[③] 用这种方式来抵挡"英国没有音乐"的老调,是否妥当?

英格兰的宗教改革

邓斯泰布尔死后一百多年,英国作曲的主要天地是教堂音乐。弥撒曲、经文歌、圣母尊主颂等形式一直不变,直到宗教改革强迫彻底改变立场,而那正是佛兰德斯复调风格被英国音乐家普遍接受之际。但是,英国的宗教改革不是一蹴而就的。亨利的子女和他的顾问们有的接受有的拒绝,因此风波迭起。英国的教堂音乐随着政治和教义的动荡而起伏,伤痕累累,从未痊愈。

如果把英国的宗教和政治生活中出现的持久改变归诸于国王对安妮·博林的昙花一现的风流韵事,或者归诸于他盼望生一王储,这是不合情理的。英国教会的民族化与其说是脱离罗马的原因,还不如说是脱离罗马的结果。英国教会的民族特点、对国王的依赖、用俗语进行崇拜,都是脱离 275

① W.H.格赖登·弗勒德:《都铎王朝早期的作曲家》,伦敦,1925。
② 杰弗利·珀尔沃:《英国古音乐人名词典》,伦敦,1927,第180页。
③ 《国王的音乐汇编》,杰拉尔德·海斯编,伦敦,1937,第76页。

后议会所决定的,不是在分裂之前便采纳的主张。民族主义先征服政治,然后征服教会,但是被征服者的某些特征性标记不可能清除。反罗马的政治目的昭然若揭,但16世纪晚期以前英国人的反抗中,教义成分微不足道,从托马斯·沃尔辛厄姆编于15世纪初的《英格兰史》中已可推测。①

亨利八世同教皇产生分歧后,找法律依据让自己充当英国教会的领袖。英国同罗马教廷的联系一个一个地断绝,最终导致完全分裂,成立英国国教会。在英王至上法案中,他的宣告获得通过,声称根据神圣的法律,教皇无权顾问英国,英王是“英国教会在地上的唯一的最高首脑”。两年后,英国的官员一律必须否认教皇的权力。这一宣言其实不过是威克利夫提出的老主张的汇编。新教会不是路德的福音派教会,仍是国王治下的英国天主教会。所以,英国的宗教改革起初只是一个政治问题、私人问题,除了有关教皇的地位外,没有教义上的分歧;教会的神学基本未动。谁反对国王的法案,就遭受镇压,教会寺院等各种宗教机构遭废除和霸占。英国宗教改革所走的道路虽与德国不同,最终到达的目的则一:消灭几百年来的僧侣统治。由罗马直接创建并长期是罗马的宠儿的英国教会脱离母体,建立一个独立的英国教会,一个二百年前已有热心的英国人提倡的独立教会。由于起初纯粹是政治运动,所以同德国人的教义改革几乎毫无共同之处;不过英王已经意识到德国形势的政治内涵,千方百计与德国新教徒取得联系,并加入施马尔卡尔登联盟。

在爱德华的顾问们的努力下,新教的进展大大加速。教会的高级职位由新教徒担任,议会发布新的赞美诗集和信仰规范,即后来的三十九条教理问答。1553年,信奉天主教的玛丽女王登基,她决意全部恢复大多数臣民依然信奉的宗教。她的统治一度延缓了这场伟大的民族运动。她取消使英国教会同罗马分裂的一切措施,恢复老的礼仪,英国再度被正式接纳入教皇一统的天主教世界。到伊丽莎白女王,她恢复亨利八世和爱德华六世的法令,不过略加变更。主教们必须接受英王至上法案;禁止望弥撒,违者重罚;英国国教安立甘教会呈现出其现代形式的大致轮廓。

276

反宗教改革运动在西方国家的传播,把宗教分裂的情绪煽得更加旺烈。法国、尼德兰和英国正经历着在前半世纪中折磨德国的宗教战争的阵痛。西班牙屹立其上,俨然世界天主教的首领,肆无忌惮,团结统一,天主教的信仰深入骨髓。战争的火焰点燃了世界地图;以格里高利十三世和腓力二世为首的反宗教改革运动如日中天,法国和尼德兰屈服了,恢复旧教只剩下一个障碍,那就是英国。法国担任的角色落在英国人身上,英国成为西班牙的政治、经济和宗教敌人。这份敌意根深蒂固,不停留于一时的敌对行为,而是远跨重洋,传到美洲的殖民地。英国迫害天主教徒,英国商船的巨大成长重重地打击外国、特别是西班牙的船队,引起腓力二世的警觉,派遣西班牙的无敌舰队攻打英国。1588年,西班牙战败,英国从此登上今天的强国地位。伊丽莎白成为新教的保护者,同敌视欧洲大陆上的新教国家的天主教宣战。

人文主义、文艺复兴与宗教改革的矛盾对音乐的影响

在亨利七世、八世、爱德华六世和玛丽女王的治下,英国哥特式建筑和装饰的最后一个阶段,所谓的“垂直线条风格”时期,发展到了顶峰。这种风格结实而有棱有角,和都铎早期音乐的线性

① 由H.T.莱利发表于《卷筒录音丛》(*Rolls Series*),伦敦,1863。

风格十分相近。最早从欧洲大陆渗入、后来成为伊丽莎白和詹姆斯一世时期风格的重要因素的影响可以追溯到这个时期。16世纪头几年里,人文主义开始在英国出现。约翰·科利特(死于1519年)是牛津大学的解经学讲师,他成为这一运动的领导人。聚集在科利特周围的一群人文主义者的所谓牛津改革派中有威廉·格罗辛(死于1519年),最早在牛津大学教授希腊语的学者;有托马斯·利纳科尔(约1460—1524),伦敦皇家医生学会的创始人,也是最早研究古代医学论著的现代医生;有托马斯·莫尔爵士(1478—1535),描绘理想国的经典著作《乌托邦》的作者。不说先于也至少伴随这些文化艺术潮流的,是勃艮第佛兰德斯的复调音乐作曲风格的引入和采纳。很难断定新的作曲原则引入的具体日期,但准是在15世纪的最后二十五年里;因为到16世纪初,塔弗纳的作品中出现的精炼的动机技巧和连续模仿的技巧已相当高级,从此影响英国的合唱风格,给合唱的庄重明朗的音响增加结构严密的优点。新影响渗入的途径之一是手抄本的交流,另一个途径可能是和佛兰德斯、法国、苏格兰的文化交流。英法战争期间,佛兰德斯人站在英国一边,两个同盟国之间肯定会有一定的文化交流。两国贵族通婚的也不少。苏格兰的音乐生活十分活跃,在位君王也慷慨资助,从詹姆斯一世到玛丽女王,几乎所有的国君都对音乐有好感。有许多歌唱学校教青少年唱歌,教堂里有训练有素的唱诗班,市镇都雇佣许多游吟艺人。苏格兰文学作品中大量提到平民百姓的音乐。[①] 由于政治形势导致苏格兰与法国的紧密联盟,苏格兰的建筑和文学有显著的法国影响;音乐中有法国的影响也应是意料中事。佛兰德斯和苏格兰有商业上的联盟,苏格兰宫廷的游吟艺人有时也送到佛兰德斯去学习。

277

但是,佛兰德斯音乐家到英国准是15世纪末的事,在1516年的一部收有皇家圣堂主持桑普森的作品的集子里,有几首无名作者的经文歌完全属于佛兰德斯风格,还有一首经文歌的作者署名为贝奈迪克图斯·德·奥皮西斯(Benedictus de Opicijs)。这个贝奈迪克图斯是安特卫普圣母院的管风琴师,圣母院的档案记得清清楚楚,他于1516年2月中旬去英国,英国皇家圣堂的档案也明白记载,1516年3月有一个贝奈·德·奥皮西斯被任命为亨利八世的宫廷管风琴师。看一眼亨利八世的音乐家的名单,就可以相信,贝奈迪克图斯不是亨利八世执政初年宫中唯一的佛兰德斯乐派的有经验的专业音乐家,像吉尧姆·德文特(Guillaum Deventt)或彼得·凡维尔德(Peter Vanwilder)等名字显然属于来自英吉利海峡对岸的移民。查理五世的传记作者一致认为,这位未来的皇帝还是大公时,便于1520年访问英国,他的音乐老师,当时的一位著名音乐家亨利·布雷德尼尔(或布雷德默)随同前往。还有许多外国音乐家为这位君王效劳。威尼斯大使的信件中提到一个"布雷西亚音乐家,演奏琉特琴,国王给他年俸三百金币"。还有一个威尼斯的管风琴师叫做迪奥尼西奥·梅莫,在宫中获得如此青睐,亨利王在1515年竟封给他教堂牧师专用地产。英国民族音乐的整个发展如今有了全新的定位。

278

经商致富造就了一批新贵,许多宫廷宠臣得国王所赐没收的隐修院土地和财产而发财,这些都促使了艺术活动的旺盛。大教堂都设立了类似大陆上的圣堂唱诗班和 maitrieses,大贵族家里也养着优秀的私家唱诗班。林肯、威尔斯等大教堂的唱诗班都是极其优秀的,但最优秀的是伦敦皇家圣堂;它的至高无上的艺术地位带来了16世纪创作力量的大集中,大多数重要的作曲家都被封为皇家圣堂侍从。

如同亨利五世时一样,音乐生活因一个君王而大为活跃,这位君王对音乐兴趣之大,乃至彻底认真地学习音乐。律师兼历史学家爱德华·霍尔(约1498—1547)是一部巨著《兰开夏与约克两

① 见H.G.法默:《中世纪的苏格兰音乐》,伦敦,1930。

大显赫贵族的结合》——常称《霍尔编年史》[1] 的作者，曾亲睹国王宫中的生活，他说，亨利八世"的确写过两首不错的弥撒曲，每一首都有五段，常常在他的圣堂里唱，后来也在其他地方唱"。

亨利在位的最初几年里，被吸收的法兰西佛兰德斯复调风格有了一位无与伦比的大师，他就是约翰·塔弗纳（约1495—1545、1548？），1526年牛津大学红衣主教沃尔西学院的音乐领导。这位作曲家才能出众，成就出众，是若斯坎圈子的同时代人，创作了一大批令人刮目相看的教堂音乐，收在《都铎王朝的教堂音乐集》的第一和第三卷中。1530年离开牛津后，塔弗纳由于接受宗教改革而完全变了。这又要我们谈谈亨利八世时发生的政治宗教事件，那些比其他任何一个国家更深刻影响英国音乐前途的事件。

解散隐修院对音乐艺术是一个沉重的打击，因为每一座隐修院都有很好的唱诗班，有一个或几个管风琴师。在解散的六百多座隐修院和修女院里，音乐遭到无情糟蹋。不幸的是，偏执的归正派在许多地方占上风，亨利本人倒是力图保存天主教的礼仪，那些心地狭窄的人却继续肆意破坏教仪作品。更不幸的是有些作曲家竟然也这么做。上文提到塔弗纳于1530年离开牛津后改宗。这一来，他身上的音乐诗人沉默了，他鬼迷心窍似地干起疯狂的暴力活动。作为托马斯·克伦威尔的属下，他以最残酷的方式迫害隐修院中的一切，如此终其余生。《伟绩与丰碑》即《殉教者书》的著名作者约翰·福克斯（1516—1587）在记载改革派受迫害的历史时说："这个塔弗纳因盲目写过天主教歌曲而后悔不已。"另一个著名作曲家约翰·默贝克（死于1585年左右）对新教教堂音乐的性质了如指掌，他的才华本该能使他改变英国宗教改革的音乐的整个进程，也不幸成为神学狂热的牺牲品。不过，从音乐史学家的角度看，还有比几个著名作曲家浪费创作力更遗憾更沉重得多的问题。英国音乐的整个前途危在旦夕。

279

废除仪式和庆典、宗教画像和雕塑、艺术性的复调音乐，否定面包和酒变成耶稣的身体和血的变体论，这一切顿时削弱群众的敬畏心理，因为人的头脑离不了符号。只有毫无审美感的人才会否认绘画、雕塑、音乐、诗歌的宗教价值，然而，英国这场运动的领袖们却反对宗教利用这些艺术。他们这么做，一半是由于没有注意到自己身上也有艺术冲动，一半是因为求自治、求摆脱理性枷锁的强烈政治愿望盖过了他们对艺术的爱好，在他们的心目中，艺术同"教廷的虚荣浮夸"难解难分。

教会常常被看作僧侣的组织，不是人民的组织。作为僧侣制度，它不断要求特权、要求垄断灵性生活和理性生活。教士是唯一的知识保管者，他们用教会的语言相互交流，常人无法理解，所以他们可以垄断。到亨利八世时，情况已经改变。日益壮大的中产阶级有了自己的编年史家和诗人，教士学者专业化；中产阶级要求自己的音乐家为新教会提供新的音乐。德国的宗教改革运动也面临同样的问题，不过，德国的领导人深明音乐与诗歌在崇拜上帝中的重要性。马丁·路德一方面在改革派教会的音乐中采用比较平民化的因素，一方面竭力保护和培育艺术音乐，尽管他完全知道这类音乐有"天主教"色彩。因此，他在《劝祷书》（1541年抗击土耳其人）中写下这些话，表现出英国和德国对宗教改革、对音乐的观念的巨大差别，也说明何以德国新教音乐能抽芽吐艳，而英国的教堂音乐却从未从宗教改革之劫后复苏，尽管也出了许多精彩的作品：

280

我很高兴让《诗篇79》"上帝啊，外邦人进入你的产业"照老样子唱，一个唱诗班接一个唱诗班。同样，让一个嗓音甜美的男孩从唱诗班的位置中走上前来，单独唱交替圣歌，

[1] C. 辉布利于1904年将研究亨利八世时期的部分汇编成集。

"Domine, ne secundum"（主啊，求你不要追讨），另一个男孩唱另一句"Domine, ne memineris"（主啊，求你不要忘记），然后整个唱诗班跪着唱"Adjuva nos, Deus"（神啊，赦免我们的罪），就像在天主教的节日时那样；因为这样听上去看上去十分虔敬。

最后一句话多么深入人心，深刻掌握人的心理，多么真实地反映英国的宗教改革音乐。英国教会的最高贵、最深邃虔敬的礼拜音乐（Services）是伯德写的，倒不是因为他是一个坚定的天主教徒，而是因为他心里仍萦回着复调教堂音乐的庄重肃穆。

英国教会废除每天望弥撒之举沉重地打击了大多数大教堂和大学教堂里的优秀的音乐团体。需要合适的替代，既符合新的教义，又继承不列颠人所珍视的合唱传统。起先用拉丁语弥撒曲的改编本，随着《公祷书》的出现，英国作曲家全力以赴地为它谱写音乐。这些谱曲叫做礼拜乐，可以归成三类：圣餐礼、早祷、晚祷。谱成音乐的圣餐礼部分是《慈悲经》、《信经》、《圣哉经》和《荣耀经》。公祷书中的晨祷中有五个短歌可以谱曲：《快来》（*Venite*）、《感恩赞》（*Te Deum*）、《降福经》（*Benedictus*）以及可供替用的《祈福经》（*Benedicite*）和《欢乐歌》（*Jubilate*）。晚祷的短歌为《圣母尊主颂》和《放我走吧》（*Nunc Dimittis*）以及可供替用的《赞美主》（*Cantate Domino*）和《天主矜怜》（*Deus Miseratur*）。伊丽莎白女王时期教义之争越演越烈，《降福经》、《羔羊经》和《荣耀经》从礼拜乐中去掉。

谱写弥撒曲和经文歌时获得的音乐经验为英国作曲家提供了谱写英国礼拜乐的技巧和风格，但是那些短歌还是使作曲家无所适从。克兰默大主教给亨利八世的信中提出建议，决定了所谓"短弥撒"（short service）的朴素风格。"歌不应该音符太多，尽可能一个音节配一个音符，便于唱得清楚而虔诚。"这些规矩很面熟，的确很像加尔文的音乐审美规定。但是，如同加尔文不能扼杀古迪梅尔和勒热纳的想象力一样，克兰默的教义要求也不能从英国作曲家的脑子里洗除他们在一两代人以前从佛兰德斯同行那里学到的美妙复调。伊丽莎白时代已成为英国作曲家熟练手法的对位技巧岂能不用？这就有了所谓的"大"礼拜乐，经文歌技巧在这里大显身手。有意思的是：现有的最优秀的大礼拜乐都是伯德的作品，伯德是一位受对位传统彻底熏陶的音乐家。 281

足以代表按新要求建立一种用英语写作教堂音乐风格的努力的最早出版的作品中有约翰·默贝克的《公祷书配乐》（1550）和约翰·戴的《晨祷和晚祷用四部和三部乐曲》（1560）。默贝克的《公祷书配乐》是1549年的统一法案批准的第一部英国礼仪的配乐。在那些好斗的英国归正派中间，默贝克的想法似乎很孤立，因为同路德的音乐改革相似。他愿意给会众提供"简明的调子"唱，就选择、改编传统曲调，创作路子相仿的旋律。伊丽莎白女王治下发表的第二本公祷书取代了第一本，默贝克的音乐因而不用，因为新版公祷书根据对音乐崇拜日益强烈的反对而作了许多修改。这位天才音乐家非但不继续原来的志愿，不为新的公祷书配乐，反而参与反对，谴责教堂音乐为"慕虚荣"。默贝克的写作方式是很出色的，既保持格里高利音乐的传统，同时又提倡英语，取得很大成功。可惜，《公祷书配乐》的优点在同代人中没有引起反响。由于默贝克放弃作曲，为礼拜配写合唱不久便吸引了所有音乐家的注意。

英国宗教改革的另一个成果是 anthem，它代替了拉丁语教会的经文歌。anthem 一词无疑来自希腊语的 antiphona，意义各个时期不同。早在乔叟以前就用过此词，今天则用以泛指任何庄重的歌唱，如国歌就叫 national anthem，但它基本上是指一种英国的"赞美诗，或教堂里唱的赞美诗式的歌"，专门在晨祷或晚祷结束时唱。伊丽莎白晚期的形式获得特殊地位，作为礼拜仪式中有固定位子的教堂音乐。最早的 anthem 圣歌是把拉丁经文歌改编而来，配上英语歌词。意大利新 282

风格的第一浪传到英国时，anthem 中引入了独唱段落，有管风琴或一套维奥尔琴的伴奏，特别是伯德和吉本斯写的作品。出现折衷形式——非礼文式拉丁经文歌——的精彩作品，既保持拉丁经文歌风格的庄严，又避开新教会所讨厌的有争议的问题。即使不算伯德和塔利斯的佳作在内，这些经文歌也足以代表当时英国教堂音乐的最重要时期；不过，伯德的最佳作是为旧教的礼拜而作的。

克里斯托弗·泰伊(约 1500—1572/73)和托马斯·塔利斯(约 1505—1585)是一批专为新教效劳的音乐家中的佼佼者。泰伊在 1553 年写出了第一部体现宗教改革精神的巨著《使徒行传》，出版了十四章，但没有继续写下去，估计是这位优秀的音乐博士的诗才跟不上他的音乐才华。奇怪的是，这位热心的业余神学家居然还写了一部六段的弥撒曲，叫做《苍天有眼》(*Euge Bone*)，是都铎时期复调的最佳范例。塔利斯的音乐生涯也是以写作拉丁语的教会音乐开始的，显示出法兰西－佛兰德斯复调风格的功底，由于多才多艺以及受过良好教育，他能够不仅用宗教改革的简单礼拜风格写作，也能用外国同行的深奥复杂的对位风格写作。除了泰伊和塔利斯以外，16 世纪中旬最重要的作曲家是罗伯特·怀特(约 1530—1574)，他的作品不幸至今仍是手抄本。

伊丽莎白女王和她家族大多数人一样爱好音乐，弹得一手好琴——琉特和维吉纳。她和唱经班指导们友善相处，队长们搜罗国内最佳的嗓子到皇家圣堂来唱歌。克兰默的法令要求的朴素如今被精美的礼仪取代，因为伊丽莎白对什么都喜欢宏伟气派，宗教也不例外。这就产生一股活泼的音乐动力，推动英国音乐发展，其势之猛，一直传到詹姆斯一世时期，虽然斯图亚特王朝的这位首任君王并不爱好音乐。我们已经提到过早期英国歌唱家和合唱团的盛名，但在伊丽莎白时期衰落了，代之而起的是大教堂里六十人或更多人组成的大唱诗班，用清新悦耳的英国方式唱歌，自从古老的康杜克图斯时代起迄今犹是英国合唱的典型特点。在伊丽莎白治下，教堂音乐继续昌盛，但到最后的三分之一时间里，世俗音乐居于首位，创造新的形式和新的表现手段。

283

伊丽莎白一世时期和詹姆斯一世时期的乐派

声 乐

“一个音乐地位不低的民族居然能听任音乐沉沦三百年之久，在此期间因无所成就而受尽奚落，并且安之若素，世上未见第二例。”这是威廉·亨利·哈道爵士在为 W.H.格赖顿·弗勒德的《都铎王朝早期的作曲家》一书写的序言中的话。残酷的事实确实如此；不过，哈道和伊丽莎白时代音乐艺术的其他捍卫者所颂赞的音乐虽艺术价值甚高，但实际上是一种移植过来的意大利音乐形式：牧歌。最早的牧歌集出现于 1588 年，比意大利晚半个世纪。这些牧歌集顿时走红，大批著名作曲家改写牧歌，牧歌在伊丽莎白和詹姆斯统治的英国短暂地盛极一时。牧歌极盛时，民族歌曲消失了。关于真正的民族歌曲的状况，几乎一无所知，因为学者和作家只注意牧歌。英国的音乐著述家认为这是自然不过的事，因为培育“此时都在写作的真正的复调音乐，为英国带来最稳妥的‘音乐之乡’的冠冕”。然而，同一个作者还这么说，“意大利人的嗓音炫耀，和许多法国尚松

的轻浮"是与英国人的气质相对立的。[①] 意大利的牧歌和法国的尚松怎么要花半个世纪才到达英国？实在难以设想。更加不可能的是，一个天生乐感、具有极其优秀的音乐团体的国家怎么可能没有本国天才写作的世俗音乐。这半个世纪应该是英国学者努力研究的课题。现存的那一时期的手稿何以是清一色的圣乐？这倒是可以解释的，因为这些手稿有大教堂和大学图书馆加以收藏。

伍尔德里奇曾经叫大家注意，温切斯特学院的费洛斯图书馆收藏的一套分谱歌本中有维拉尔特、拉絮斯、阿卡德尔特等著名牧歌和尚松作曲家的作品范例。这套分谱比英国出版的第一套牧歌集早二十五年。但是，手抄本歌集中的大量外国牧歌，以及这一世纪中旬若干佛兰德斯音乐家和其他地方的音乐家的来访，说明当时英国肯定十分崇拜外国的世俗合唱音乐。最后，应该提一提一位英国作曲家所作的牧歌似的歌曲的具体例子，此人曾"游历外国各地"，考察研究所到之处的音乐，"但主要在意大利，特别是意大利的一个叫做那不勒斯的地方（一个美丽快乐的地方）。"如此迷恋那不勒斯的维拉内尔的这位音乐家的名字是托马斯·惠索恩（1528—约 1590），他在意大利期间肯定还听过许多牧歌，但是英国音乐史学家不愿承认他在历史上的重要性，给他加上"业余"的外号。彼得·沃洛克编辑过十二首惠索恩的作品，[②] 正确地宣称，其中有些歌值得与一代人以后兴起的作曲家的最佳的"埃尔曲"（ayre）媲美。 *284*

再往前回溯，可以看到与大陆的尚松艺术和牧歌艺术更早的联系。阿德里安·勒鲁瓦的著名琉特琴教程（1557?）早在 1568 年已译成英文。其中有一些尚松改编曲，因此不可能不把法国文艺复兴尚松的"轻浮"传给英国的琉特琴演奏者，而弹琉特琴的人不可胜数。1562 年有一个著名的意大利牧歌作曲家在英国，有女王高兴时授予阿方索大师的一笔津贴为证。阿方索·费拉博斯科（1543—1588）出生于音乐之家，父亲是博洛尼亚人，在教皇圣堂唱歌，还是小有名声的牧歌作曲家。女王赐予津贴的这个人一定是更早、可能在这一世纪中期后不久便来到英国。阿方索在英国作曲家中间口碑甚佳，同伯德关系尤其友好。他有许多牧歌收在英国曲集里，最早是在 1588 年的《阿尔卑斯山南的音乐》集里。他一家定居英国，对下一个世纪起重要作用。这些事情导致世纪末意大利－佛兰德斯牧歌的盛行。越往前追溯，外国影响越来越不明显，实际看见的是一个本土艺术，一直被忽视，至今尚未进行发掘。老一辈的历史学家倒是注意到一个事实：常被认为只致力于圣乐的都铎王朝早期产生了不少世俗合唱。大多数作曲家还被认为"只写世俗音乐"。伯尔尼在评论科尼希周围的音乐家时说：

> 这些音乐家似乎大多数是世俗音乐作曲家，我在教会音乐家中从未见过他们的名字，只见过费尔法克斯一个。科尼希比其他作曲家更像是世俗音乐作曲家。根据他选用的诗歌来判断他的人品，居然选用谢尔顿的粗俗幽默，他可能被认为是一个品德不十分高尚的人，情操不细腻的人。但是，他的作品虽然笨拙不雅（请恕我用了这样的贬辞），却不乏变化和巧思，对于这么早的对位时期来说……[③]

这话甚妙，妙在真实评估形势，妙在表现大多数英国音乐史学家典型的居高临下、道貌岸然

---

① J.H. 威斯特勒普文，见《牛津音乐史》，第二版，Ⅱ，348，372。

② 《牛津古代大师合唱歌曲集》，第 354—365 首。

③ 查尔斯·伯尼：《音乐通史》，伦敦，1776，Ⅱ，551。

285 的倾向,企图把19世纪贫瘠年代的阴霾和陈腐强加到乔叟至莎士比亚的光辉时代上去。那时的确有一大群毫无价值、被人遗忘的写诗写乐的人;但随着老式传奇的衰落,歌颂绿林好汉、歌颂爱之喜忧、后来又有歌颂边塞生活的抒情诗歌逐渐成形。置身户外,置身于有人性有人情而不以为耻的人中间,置身于有幽默感、尽情欢笑跳舞取乐的人中间,是多么沁人心脾的快事啊!

这种民族艺术是真正的社会艺术,在16世纪初随着艾斯顿的维吉纳琴曲和科尼希、塔利斯等人的歌曲而畏怯地萌芽。1530年温金·德·沃德的《歌集》(可惜不全)是记载这门鲜为人知的英国世俗音乐艺术的重要文献。但还有许多其他歌曲必须注意,虽然目前已只剩下一些歌名,因为这门艺术似乎被视为太浅薄,引不起出版者的注意。但是它们多么能提示一个古老的传统!《约翰病了》(*Jhoone's Sike*)(理查·戴维)、《谁来向美丽的夫人求婚?》、《我爱,我爱过,我被爱》(费尔法克斯)、《吹起喇叭,猎人》、《特罗利-洛利-洛利-洛》、《豪宅、珠宝、牛奶和酒》(*Manerly - Margery - Mylke and Ale*)(科尼希),这些歌一定是直接继承了15世纪的优秀的世俗歌曲。斯戴纳、迈耶斯、富勒梅特兰的出版物中的例子[①] 说明古代游吟艺人的影响从未间断。宗教改革带来的变化之剧烈可以从一个事实看出:音乐曲集中原来熟悉的许多名字完全消失了。伍尔德里奇的话很有说服力:“只有英国音乐天生具有的奇妙的生命力,才能支撑它度过如此巨大的震惊。”

伟大的牧歌艺术在1588年开始真正盛行。尼古拉·扬(死于1619年)编辑出版第一本配上英语歌词的意大利牧歌。这部集子叫做《阿尔卑斯山南的音乐》,收有五十七首著名牧歌作者的作品,其中包括马伦齐奥、帕莱斯特里那、费拉博斯科、拉絮斯、德·蒙特等人,还有两首伯德的作品。英语翻译不算好诗,但与乐曲的音符时值相当匹配。1597年出版第二本,书名相同。在第一本的题词中,扬说自己在家里招待宾客时,“用那一类书,每年从意大利等地方寄来给我”。这又证明,到《阿尔卑斯山南的音乐》出版之时,唱意大利和意大利-佛兰德斯牧歌已成为习惯,但

286 最后的动力是扬编纂的集子,这是事实,因为它用的是英语。接着就有好听而有高度艺术价值的牧歌涌现。1590年,托马斯·沃特森编辑《第一套英国化的意大利牧歌》。题词中有致马伦齐奥的短柬,集中所收的二十八首牧歌中,有二十三首是马伦齐奥的作品。这位伟大的罗马作曲家成为英国牧歌作家崇拜的偶像。另一个影响巨大的意大利人是J.加斯托尔迪(约1556—1622)。他的五声部的《供唱、奏、舞用的芭蕾歌》都是些优美动听的舞歌,附有轻快的叠歌,在英国十分流行,影响英国作曲家,特别是莫利,莫利以它为蓝本而写《芭蕾歌》,又称《fa-la》(舞歌)。

他们不仅学习意大利牧歌的作曲风格,还学习其具体表达方式。威尼斯印刷商加尔达诺在1592年出版一本牧歌集,叫做《多丽的胜利》。这本歌集共二十九首牧歌,是二十九个知名作曲家,大多数是意大利人的作品,每一首歌都以“万岁,美丽的多丽”结束。以莫利为首的二十九个英国作曲家起而效尤,写了一部牧歌集献给伊丽莎白女王,题为《奥丽阿娜的胜利》,作者的人数和叠歌“万岁,美丽的奥丽阿娜”无不说明模仿加尔达诺之细致。

这一活泼的贵族艺术产生不少出色的作曲家。托马斯·莫利(1557—1603?)、威廉·伯德(1542/43—1603?)、托马斯·威尔克斯(死于1623年)、约翰·威尔比(1574—1638)是早期牧歌作者中最著名的。后来者中可以一提的有奥兰多·吉本斯(1583—1625)、约翰·沃德(活跃于17世纪的前25年)、托马斯·托姆金斯(1572—1656)和弗兰西斯·皮尔金顿(死于1638年),还有不少略逊一

① J.斯戴纳编:《博德利古乐》,伦敦,1902;L.S.迈厄斯编:《音乐、坎蒂莱纳、歌曲等》,伦敦,1906;J.A.富勒-梅特兰编:《15世纪的颂歌》,伦敦,1891。

筹的作曲家。

莫利除了写作优秀的牧歌和坎佐内以外，还为莎士比亚的戏剧写过一两首歌曲，保存至今。他的《简易音乐入门》(1597)是我们研究伊丽莎白时代音乐生活的最宝贵的资料，用欢快的对话形式写成，模仿当时流行的意大利对话体，但属于毫无疑问的英国精神。他是当时最受欢迎的作曲家，轻盈、优雅、明快的曲调至今犹为听众所喜爱。

据档案记载，伯德是林肯大教堂的管风琴师，几年后，他宣誓加入皇家圣堂，在那里遇见塔利斯，两人结为知己。除了莎士比亚，伯德无疑是英国文艺复兴最显赫的人物，巍然屹立于同时代众人之上。讨论他时，只能把他与音乐“王子“帕莱斯特里那和拉絮斯相比，也的确有人把他叫做英国的帕莱斯特里那。但如果需要给他找一个教父的话，恐怕把他叫做英国的拉絮斯更为恰当，因为他和拉絮斯这位伟大的尼德兰人一样，写哪一类音乐都得心应手，虽然教堂音乐最适合他的天性。伯德终生信奉天主教，这足以解释何以他写的教堂音乐，不论为拉丁礼仪用或是为英国礼仪用，都有一种超脱尘世的感觉。他照顾公众的趣味和时代的趋向，但从不像大多数同行那样迁就昙花一现的时尚。天性保守的他喜欢保留音乐材料的一切可用之处，以备不时之需。他利用的素材和其他音乐家一样，但他有超人的诗才，往往把一文不值的碎石化为价值连城的宝石；如果素材是宝石，他能使宝石发出更灿烂的光辉。他写的弥撒曲庄重肃穆，反映古典拉丁复调的永生奥秘，他写的英语礼拜乐赞美耶和华的语调之高尚而富人情味，应视为新教教堂音乐的典范，可惜当时没有一个英国新教音乐家接近它。幸亏伊丽莎白女王爱好艺术，这位政治上绝对忠诚的伟大作曲家的才能没有因信仰而遭到太大麻烦，虽然有过一些小小的不快。相反，音乐家和赞助人一致承认他是最伟大的作曲家。

287

这位思想深刻而多才多艺的作曲家继承英国音乐的伟大传统，受意大利影响比同时代人要少得多。在《阿尔卑斯山南的音乐》出版的同一年，也许比它早一些，伯德出版了他的《诗篇、颂歌和悲伤、虔诚的歌》。虽然是用一般的五声部对位方式写的，但和有伴奏独唱歌曲遥相呼应，最高声部比其他声部显然更富旋律性，其他声部可能原来是由四把维奥尔演奏的。在研究伊丽莎白时代以前的英国歌曲的现阶段，提出任何论断当然只能是推测。但是，说我们面对的是一个几乎被忘掉的古老的民族艺术的遗迹，是一个不能用另一种风格标准来评判的民族艺术；这种说法应该站得住脚。

托马斯·威尔克斯和约翰·威尔比写作精美的牧歌，这二人，尤其是威尔克斯，都可以同大陆上最优秀的牧歌作曲家并列。很遗憾，威尔克斯作的教堂音乐大多数已消失，从保存下来的残篇可以看出他有巨大的牧歌作曲天赋。奥兰多·吉本斯的全部圣乐创作是为英国教仪用的，这一事实使他不同于所有的同时代人，因为即使是最坚定的英国国教信徒都采用一种所谓的“折衷的拉丁语经文歌”形式。他的六十首圣歌中有十五首左右是用16世纪的复调风格写的，如此精湛的技艺只有这个“复调黄金时期”的大音乐家才具备。在其他圣歌和礼拜乐中，他和伯德一起试验用器乐伴奏的独唱段落，创始一种恢宏的戏剧风格，这种风格在珀塞尔的作品中把英国圣歌推到登峰造极的境地。《都铎王朝的教堂音乐》第四卷收全了我们所知道的他的作品。这位可敬的作曲家的卓绝的对位技巧和为人声谱曲的细腻感觉在牧歌中结合得天衣无缝，他的牧歌用的是威尼斯同行的大胆风格。

288

伊丽莎白和詹姆斯一世时代的牧歌艺术不论多么富艺术性、多么清新可喜、多么令人难忘，总是模仿原来的意大利牧歌，英国人的音乐天才在其中的反映总属有限。旋律乐句和合唱写作的丰满音响有一定的英国味道，但是结构和作曲技巧完全是意大利的。(有一个事实虽无伤大

雅，但莫利确实从加斯托尔迪的作品抄录整个乐句，写坎佐内时也从费利切·阿内里奥那里大段地借用，阿内里奥是继任帕莱斯特里那的教皇圣堂作曲家职位的人，是罗马的英吉利学院的院长。）约翰·道兰德的比较简单的歌曲式的作品、琉特琴曲，和其他各种器乐曲更能代表纯净的英国艺术。道兰德的四声部"歌曲或埃尔曲"，特别是改编成独唱加琉特琴伴奏，托马斯·坎皮恩（1567—1619）、菲利普·罗塞特（约 1575—1623）以及前面提到过的弗兰西斯·皮尔金顿的类似作品，把加斯托尔迪的芭蕾歌和歌曲等意大利蓝本改造成极其英国化的形式。这些作品的风格是如此地道的英国化，以致尽管很出名，却没能对欧洲的声乐产生任何显著影响，因为欧洲声乐的表现形式和方法都已经深深扎根于意大利的路子。

约翰·道兰德（1563—1626）被认为是不可超越的一代琉特琴大师，作为作曲家，虽然很受欢迎，给同代人的影响却不如应有的那么大，因为这个爱好流浪的音乐家是英国空前绝后的独具一格的超前作曲家。他的《歌曲或埃尔曲》是最地道的现代抒情戏剧歌曲。几乎令人难以相信牧歌时代竟会出现这样的作品；道兰德的歌曲不搞那种姣美优雅但没有分量的四五个对位声部周而复始的游戏。他的主要的音乐素材集中在独唱声部，其他声部起伴奏作用。线条分明的旋律服从词句，无比忠实地体现歌词的诗意，但伴奏绝不是单纯的和弦架子。琉特或维奥尔琴的这些伴奏中采用的歌曲写作原则居然如此现代化，令人惊愕。有些重要的主题因素出现在伴奏中，有机地展开；有时，主要音乐兴趣倒是在伴奏上，独唱声部则唱长音。道兰德周游历国，熟悉欧洲大陆的音乐，这不足以解释他的风格之新颖，因为那时的欧洲大陆根本没有这样的歌曲风格。面对伯德的优秀的复调歌曲和道兰德的作品，还有一些不那么著名的琉特琴歌作者，① 我们只能得出这样一个结论：英国人的才气在这里又一次得到表现，被外国影响所丰富，但是不被外国影响所改变。

289

器　乐

连英国的维吉纳琴曲也源自本地的歌曲，虽然本地歌曲在牧歌时代一度黯淡。维吉纳琴曲的核心是一种完全独立于法兰西－佛兰德斯复调之外的变奏艺术；从一个事实就可以看出：琴曲的主题都是舞曲和歌曲形式，特别偏爱最高声部，和尼德兰人的旋律在持续声部正好相反。在对位谱写的性质方面，区别也同样显著，作曲家即使采用定旋律，他也不写线性对位，而是进行独特的器乐音型游戏，用长长的模进乐句结合在一起。在不顾表现手段的具体特性、崇尚抽象声部进行的复调时代里，我们在这里看到一种完全得自键盘乐器的性质、精神和音响的器乐风格。不用说，如此独特、不受外国影响的艺术肯定有它自己的祖先，植根于英国音乐的遥远的过去。事实也是如此，这些变奏曲和其他维吉纳琴曲中有着 14、15 世纪的英国游吟艺人的艺术遗产。可惜，关于这门艺术的早期历史一无所知，或几近一无所知；但到 16 世纪初，它已经发育完全，有事实为证：最早的一部键盘乐曲，前面已经提到过的艾斯顿的《号角曲》，毫无犹豫或含糊的痕迹。如果我们不再把艾斯顿的这首曲子看作键盘乐的开始，而把它看成英国器乐的第一个伟大时代的结束，我们会更接近历史真相。器乐的"第一个时代"准是极其丰富多样的时代，乐器多而制作精良。亨利八世去世时，爱德华六世下令把他的乐器造一册清单。这份清单实在令人惊异，开列出足足好几百种乐器。这不可能出自一个收藏家的癖好；这些乐器，不如国王富有的音乐家家里都

① 见 E.H. 费洛斯：《英国乐派的琉特琴歌作者》，伦敦，1920。

有，不过国王的数量更多而已。①

第一本出版的英国维吉纳琴曲集《少女曲集》(*Parthenia*)于1611年问世。其他有意思的曲集有：《内维尔夫人曲集》，作于1591年，包含四十二首伯德的作品；威廉·福斯特的《维吉纳琴曲集》和本杰明·科辛的《维吉纳琴曲集》，都是从17世纪的第一个二十五年中留传下来的。但最精彩的英国键盘乐曲集是所谓的《菲茨威廉维吉纳琴曲集》。此书作于17世纪第一个二十五年，如今保存在剑桥大学的菲茨威廉纪念馆，收有布尔、伯德、莫利、菲利普斯、塔利斯和道兰德等人的作品近三百首。② *290*

对于伯德的功绩，已不必再提；他的键盘音乐不仅卓绝，而且流利而有特点。吉本斯也留给我们一些反映他的辉煌技巧的作品，他是当时最享盛名的管风琴家和琉特琴演奏家。约翰·布尔(约1562—1628)，《少女曲集》的第三号作者，是clavier专家，因此必须特别提一提。和他的同时代名人道兰德一样，他一生爱好冒险，最后在安特卫普的圣母院当管风琴师，备受赞赏。道兰德以演奏琉特琴著称，他以键盘演奏技艺精湛闻名，是一位造诣颇深的大师。他的键盘技巧的光彩为日益发展的器乐曲提供了一些风格特点，令欧陆音乐家，包括伟大的荷兰管风琴家斯韦林克深感兴趣，欣然采纳。以后我们就会看到，这些不拘一格、变化无常、异想天开、但超凡脱俗而且地道英国气质的音乐家的天才如何影响即将到来的巴罗克的音乐。

16世纪末和整个17世纪中极受欢迎的另一支器乐是合奏曲，为几把维奥尔或其他乐器用的音乐；称之为室内乐，当之无愧。从伊丽莎白那时起，维奥尔是业余爱乐者最喜欢的乐器。三个或六个声部的维奥尔合奏[即所谓的康索特(consort)]特别受到贵族音乐爱好者的喜欢，在贵族家中的音乐晚会上演奏。“手式”和“脚式”的两种都用。后一种似乎是从意大利引入的，因为常用意大利语viola de gamba称之；莎士比亚在《第十二夜》中提到过这个名称。consort一称相当于现代的ensemble，组成的乐器数量不计，但由同一族乐器组成的“纯康索特”和不同族乐器的“混康索特”有别。安东尼·霍尔本(死于1602年)和托马斯·莫利的曲集(二者都于1599年出版)开创了室内乐这一阶段的先河，不久便有其他声乐和键盘乐名家加入他们的行列，如伯德和吉本斯。这些合奏曲起先是定旋律作品，也就是，拿所谓的“矜怜我等”和“圣号经”的持续声部配上复调，不久便用自由的唱名主题、solfainge songs(视唱曲)和歌曲旋律。《圣号经》(*In Nomine*)是根据素歌定旋律写的器乐幻想曲，特别受器乐作曲家的喜欢，几乎每一个器乐作曲家都写过。王政复辟以后，圣号经衰落，但到这一世纪末还没有绝迹，因为珀塞尔在1680年还写过两首圣号经。这些作品的性质明显地说明它们是英国版的利切卡尔，那是从经文歌衍生出来的复调器乐曲，但“圣号经”一称还是带来一些困惑。早期的历史学家认为标以此名的乐曲是建立在以In nomine几个字开始的一条定旋律上，但是，圣号经所用旋律是众所周知的格里高利圣咏《荣耀归于三位一体的神》(*Gloria Tibi Trinitas*)。 *291*

大陆上把几首舞曲串联成所谓的“组曲”的做法，英国在16世纪初采用。几十年后，“练习组曲”十分流行。莫利的《简易音乐入门》中已经提到不少大陆舞曲和英国舞曲，这些简单的舞曲不久便扩展成艺术价值甚高的大型器乐作品。这里又是道兰德提供了最新颖独特、同时又最完美的作品，《泪经，以七段帕凡舞曲代表的七滴眼泪》(1605)。

从17世纪起，器乐合奏的主要形式是“幻想曲”(fancy)，它在英国音乐中的位置与大陆上的

---

① 名单载于杰拉尔德·海斯的乐曲汇编《国王的音乐》中，第86页。

② 由J.A.富勒－梅特兰和W.巴克里·斯喇厄出版(1894?)。

利切尔卡相仿，而且有某种相似之处。Fancy 显然是意大利语的 fantasia，指一种没有严格定型的器乐曲，出现在 16 世纪后半叶的键盘音乐中。莫利说幻想曲是“主要的一种不用歌曲曲调的音乐”，指的是它的纯器乐性质。话又说回到几个重要人物身上，伯德和吉本斯写的幻想曲不仅是不该受忽视的无与伦比的杰作，而且和 17 世纪前半叶的其他作品一起，构成英国巴罗克音乐的骨干，犹如器乐赋格曲之于大陆上的巴罗克风格。这种音乐及其作曲家又遭到本国历史学家的不屑承认。恩内斯特·沃克用下面这些话对待它们：“它们(幻想曲)忙忙碌碌，煞有介事，一本正经；但是丝毫没有值得一提的创意；在某种意义上不妨称之为英国室内合奏的先驱，但是，这种特殊类型已经消失，不再出现……”① 这些幻想曲是英国室内乐的正宗祖先，没有它们，珀塞尔不可能写出那些美妙的幻想曲来。现代历史学家的态度更加叫人惊奇，因为他们不可能不知道 17 世纪英国音乐家对英国器乐所表示的赞美：17 世纪的英国音乐家承认意大利人在牧歌方面出众(现代历史学家却否认这一事实)，但坚持认为自己的康索特器乐合奏精美而新颖。

292

回顾伊丽莎白和詹姆斯一世时代的音乐界，研究者既为那无与伦比的累累硕果惊喜，又为那只知其一、只知其最讨人喜欢的一面而对许多分支疏忽冷漠而哀叹。“待到(恢复这一切音乐作品)大功告成日，我们会明白，也许怀着迟到的惊喜，这里的成就也许可以毫不夸张地与伊丽莎白时代的戏剧相媲美。”②

文艺复兴的审美原则

哥特音乐的最后一个阶段与文艺复兴时期重叠，它经历了其他艺术在 15 世纪中经历的同样深刻的矛盾，而且和其他艺术一样，经历了决定今后整个历史发展的变化。一个接一个横向声部进行写作的发展，和文学、绘画中的发展并驾齐驱。佛兰德斯乐派的精致的对位风格，它的倒影、逆行和谜式卡农，都表明这个风格已经成熟，大量技巧超过实际需要而变成了包袱。雅内坎的描绘性的“音诗”反映同样的精神，哥特晚期的绘声绘色的讲故事艺术，田园景色和高雅的骑士生活相交替，贵族的狩猎、情歌和勃鲁盖尔画中健壮的农民的豪放舞蹈相交替。这一切不代表未来，它属于过去，尽管时代不同了。哥特晚期达到顶峰时出现的新的风格建立在连续而不严格的模仿上，要求对声部进行有一个全新的概念：必须抛弃原来的声部一个接一个地进行的陈旧原则，对整个作曲艺术要有一个同时顾到各声部的纵向概念。各个声部的同时谱写获得了完全不同的意义。一目了然是文艺复兴期间西方绘画的主要观念和待解决的问题，音乐和其他姐妹艺术包括文学，一起探索如何理想地解决这个基本问题。这一新风格，说到底，是用新的方式去听和闻，犹如绘画所达到的新的观看方式。作曲家如今主要要听到同时响出的和弦，不是像哥特晚期的老作曲家那样只听到横向的旋律。作曲家纵向而不是横向构思和设计，因此要对付的是所有声部的综合体，而不是一个接一个的单个声部。彼埃特罗·阿龙(约 1490—1545)在他的《音乐中的托斯卡纳风格》(1523)中声称，“现代人”的音乐比老的作曲家好听，“因为他们把所有的声部一起考虑，不是先写一个声部再写一个声部。”这番话和莱奥纳多·达·芬奇论绘画中的同时性毫无二

293

① 恩内斯特·沃克：《音乐在英国的历史》，伦敦，1924，第 136 页。
② W.H. 格赖顿·弗勒德：《都铎王朝早期的作曲家》，W.H. 哈多所作序言。

致。从理论上了解和声(现代意义的和声)的努力偶尔见于中世纪的音乐理论著作,就像从理论上了解透视法的努力,尽管粗浅,已见于14世纪初的绘画。二者当时都没能成功,这是一个重要的事实,因为这不是一个单纯的技术问题,而是一个根本的艺术观。正因为如此,把这些艺术家对透视和和声的观念看做"原始的"是时代错误,是用词不当。直到15世纪后半叶,佛兰德斯作曲家的巨大成就才迫使理论家们不得不承认这些改变了的音乐作曲观念。

活跃于萨拉曼卡、博洛尼亚和罗马的西班牙音乐学者巴托洛梅奥·拉莫斯·德·帕雷哈(约1440—约1495)是第一个仔细研究大小三度的数学性质、宣布三和弦为自然现象的理论家,从而奠定现代和声学原理的基础。帕雷哈的前辈兼同行,如佛兰德斯人廷克托里、英国人约翰·霍斯比(死于1487年)、意大利人乔瓦诺·斯帕塔罗(约1458—1541)和弗朗基诺·加福里(或作加富里乌斯)(1451—1522)都是有声望的学者兼音乐家,虽然他们的著作不可否认地略嫌迂腐、枯燥,脱离活的艺术。文艺复兴的精神越来越强烈地影响音乐学者。在大多数理论家尚处于波伊提乌学说的影响下之际,16世纪的新兴乐派摆脱这位伟大的中介人,自行探索古典希腊音乐理论的原始资料。接踵而至的是音乐知识的彻底修正。

文艺复兴音乐理论为一个新的综合音乐体系奠基,这个体系总的说来仍是我们今天的音乐的基础。它与中世纪的种种音乐体系彻底决裂。中世纪音乐理论是思辨性的、象征性的,充满了波伊提乌传授的毕达哥拉斯学说的古老传统;只要回想一下"天乐"的体系有多复杂就够了。文艺复兴所阐述的由物理学界定、有数学记录的体系,同中世纪的概念截然对立。音乐领域中的哲学和理论变化不过是几乎同时发生的从象征的思辨性占星术变为物理天文学的必然结果。但是,尼德兰音乐传统继承的中世纪精神的最后残迹依旧十分有力,意大利人虽力图摆脱北欧的日耳曼影响,但进展缓慢;在以蒙泰威尔第开始的近代到来之前,还要经过一场延续数十年之久的争取音乐自治的斗争。由于法兰西-佛兰德斯和意大利-佛兰德斯的伟大传统的捍卫者中有一些无可匹敌的学者和音乐家,所以斗争更加艰苦。这些人浸透了人文主义的精神,不过他们处于以伊拉斯谟为最典型、最出色代表的新人文主义思想的巨大浪潮的末尾。充满希望的复兴时期过去了,黄金时期到来的信念幻灭了。文人们害怕伟大传统会烟消云散,便和年老的伊拉斯谟一样,转而歌颂过去。这一群学者中最卓著的是海因里希·洛里斯(1488—1563),又称格拉雷安,格拉雷安的名字更出名,得自他的故乡瑞士的格拉雷安省。这位深刻而博学的智者是马克西米连大帝册封的桂冠诗人,巴塞尔的拉丁语、希腊语、历史和文学教师,在音乐方面尤其杰出。他的主要著作《十二调式论》(1547)特别宝贵,详尽论述了法兰西-佛兰德斯乐派的复杂的复调作曲法。在格拉雷安心目中,若斯坎·德普雷代表古典人文主义精神的实现,是崇高的形式、自然的庄严和部分与细节的和谐平衡等种种理想的绝对体现。当他宣布"这是尽善尽美的艺术,不能有所增添"时,倒不是附和初露端倪的巴罗克的反对者。他只是相信,给合唱复调的可喜风格"增添任何东西",会改变复调的横向走势和和声的纵向走势之间的平衡,在合唱复调的领域内,每一个声部都不超越其自然音域。事实也真是这样,随着帕莱斯特里那及其同时代人问世,线性复调开始明确接受和弦组织的规律。

294

威尼斯作曲家兼理论家乔塞弗·扎利诺(1517—1590)的著作总结并充分阐述了文艺复兴的理论性讨论,他是维拉尔的学生,继德·罗勒而任威尼斯圣马可堂的唱经版指导。他的著作不仅表现艺术的精神,还触及艺术作品和艺术学说的整个命名体系。任何一篇建筑或绘画的论文都会提到他对比例和分寸的主张。扎利诺的主要著作——三篇专论《和声规范》(1558)、《和声示

295 范》(1571)和《音乐补编》(1588),[①] 逻辑严谨,编排合理,具权威性,明白易懂,以哲学的说服力重塑传统思想,这一切使这位威尼斯作家兼音乐家成为佛兰德斯－意大利复调艺术的最后一个高峰的杰出代表。尽管他在调性问题上的态度十分进步,主张把八度等分成十二个半音,一个很久后才被引用为唯一的实用调音法的原理,他最关心的还是维护他的老师维拉尔在威尼斯所栽培的伟大艺术。我们必须转向另一位大师,才能看到典型的文艺复兴晚期音乐理论和美学的生动画面。阿德里安·维拉尔门下扎利诺的同窗唐·尼古拉·维森蒂诺(1511—1572)是盛行的文艺复兴理想最典型的代表,企图通过回头研究古人,把音乐从"繁复的老式"对位复调中拯救出来。维森蒂诺身上固然还有着意大利－佛兰德斯传统,但他对和声的微妙之处的喜悦、对音色的响亮组合的偏爱以及对器乐性质的理解,在在说明他完全意识到前面的路。

维森蒂诺最重要的一部著作《古代音乐在现代实践中的衰退》(1555)切中时弊。作为真正的文艺复兴的产儿,他不理睬中世纪思想,力图把当时的音乐实践同古代的学说联系起来。作为一个人和音乐家,他深信生活的这个时代重要博大,因此散发出一种对眼前和未来的乐观精神。他尊崇圭多·达雷佐和穆里斯,但一方面尊崇那些可敬但已成为神话的音乐偶像,一方面作出一些同他对这些格里哥利艺术的老学者的崇敬几乎不相称的声明。自然音阶体系已属于老古董,新的半音四分音艺术被宣布为"供有修养、识好歹的人聆听的"。有意思的是,希腊人的半音和四分音的古老体系当然纯属单声部的旋律体系,这时却成为彻底现代化的和声体系。维森蒂诺的五卷著作描绘了他周围的音乐气氛。五卷的内容把传统的文艺复兴盛期的作曲体系同作者的新的意大利半音和四分音理论结合在一起;但是维森蒂诺对纯粹的文艺复兴音乐理论有一定的抵触,表现在他介绍传统理论时偶尔有所更动,进行新的解释,作现代化的引申。但是,传统还是强大得足以遏制出自显然不符合文艺复兴原则的半音和四分音转调的瓦解作用。

296 这位激进的作者在第一卷里告诫那些通常因为不能正确理解、觉得它难而反对新事物的音乐家:他们坚持要"从前的好音乐",却没有醒悟到艺术是处于不断更新、不断发展和不断完善的过程中的。

维森蒂诺的美学理论也同样有意思。他认为"在教堂里唱歌"和"在室内唱歌"不同。教堂音乐除了必要的教仪经文作为歌词外,应该有宏亮的复调结构,有肃穆的开端,有从容宁静的气氛。只能在表示虔诚敬神的字句上明快,必须严格遵守教会调式。这些规则不妨视为即将到来的巴罗克的"庄重风格"(stilus gravis)最早的理论雏形。维森蒂诺一方面仍然遵从法兰西－佛兰德斯复调技巧的基本原理,列举卡农结构和定旋律写作的规则,一方面警告作曲家,卡农写作的严格性可能防碍明亮优美的风格。

维森蒂诺的审美观中最值得注意的部分是他坚持歌词在声乐作品中的价值和重要性。他的理想是歌词和音乐的完美结合,歌词为主体,音乐使它更加栩栩如生、扣人心弦。他举演讲为音乐的真正榜样。这种态度和观念同巴罗克初期的第一批代表人物几乎如出一辙。维森蒂诺的许多话再现在蒙泰威尔第等新兴时代的主角的文章里。

扎利诺和另外几个著名音乐家和学者严厉斥责维森蒂诺,指控他完全误解古人的学说。他们的指控或许有理。但是,他的误解却产生了文艺复兴晚期的最重要的风格发展,直接导致巴罗克的宣叙调风格;他用"被误解的"古人的半音体系所作的大胆试验被16世纪晚期的"浪漫派"迫不及待地接受了。

---

① 现存的扎利诺作品全集仅1589年出版于威尼斯的《基奥贾的乔塞弗·扎里诺作品全集》。

文艺复兴生活中的音乐

自从布克哈尔特和尼采用了"文艺复兴人"一称以来，文艺复兴人是指一个浪漫地假想的波希米亚人；指一个自由而有灵气的个性，放纵地耽溺于大胆的犯罪；指不道德的审美观的体现；指一个傲慢而耽于享乐的人，追逐权力和名利，轻薄地藐视宗教，但同教会及其仆人和平共处，因为这是他们欺骗统治群众的不可或缺的手段。这样的画像对生活于文艺复兴时期的某些人来说很恰当，但对广大群众来说很不公平。把各种各样的芸芸众生压缩成一个普遍的个性，实在愚蠢。 297 意大利各城邦的政治和社会现实是，人对国家、对生活的态度，人与国家、与生活的关系比欧洲其他地方要个性化得多。渴望权力；叛逆、荒淫；对待宗教全凭主观，有时宽容，有时怀疑或嘲讽，要么狂热地虔诚，要么没有一丝信仰；所谓的文艺复兴人有古典人的迷信和现代人的独立思考——这一切在无数论文和"历史"小说中反复提到。学历史的人面临一个深邃的谜：似乎是无底的道德败坏，怎么能同最纤细的审美感情、同对文学艺术与科学的无比热爱同时并存？为了维持权力而杀人不眨眼的暴君深信政治行动的法律得自它是否可行，是否能导致最终成功，而不是得自常人生活的道德标准。这一点明显地表现在人们对马里乌斯、对苏拉、对尤利乌斯·恺撒的崇拜中，这些人时至今日还披着古典权威的龙袍，这同当年的文艺复兴人把他们视为无可指责的公众生活的象征，有什么两样？很难搞懂，这样一种道德观怎么会指挥许多大人物。不过，我们必须得出这样的结论：造就一个成功的统治者所必需的性格特征和具体措施的哲学基础是诚实的用心，不是魔鬼般的狡猾。马基雅维里的《君主论》是一个独立、思想敏锐、有理性而诚实的思想家的著作，他代表文艺复兴时期一些不以伪善掩饰行动的高傲的贵族；他们公开宣布对文学艺术的真正兴趣，对政治权益的观点也同样开诚布公。一般人在阅读五彩缤纷的帝王、暴君、将领、外交家、交际花、艺术家、教士、哲学家和冒险家故事时，总把典型的文艺复兴人的形象同切萨雷·博尔吉亚或彼埃特罗·阿雷蒂诺联系在一起，阿雷蒂诺就是那个为人捉刀的"王公的灾星"。然而，中世纪也有不少肆无忌惮争权夺利的人；而文艺复兴也产生了许多高尚的王公、圣洁的教士和品德高尚的艺术家。说句公道话，我们应该审视的是这一种文艺复兴人的美德、勇气和高尚品质。这个时代产生了成千上万幅宗教画，受教会委托而作；为教会中举行的礼拜仪式写作了大量的弥撒曲和经文歌。这些图画和乐曲大多数反映真挚虔敬的感情，这种造诣在以后的年代里很少达到，今天的画家和音乐家更少具备。这些艺术创作的成果难道和他们的时代格格不入吗？难道文艺复兴人有双重个性吗？北方人和盎格鲁－萨克森人永远不会真正理解这个生气勃勃时代，因为 298 文艺复兴是罗曼精神的胜利。他们也无法把自己的严肃深刻同轻松愉快协调，把坚定的意志力同无忧无虑、不负责任协调。

音乐在文艺复兴人的生活中有一定的位子，对文艺复兴人的知识财富和社会风度作出贡献；至于如何作出贡献，以及贡献有多大，西方文明史学家尚未加以考虑。当时的理想是 uomo universale（教养广博的通才），按照古典传统，他也应是完美的体格标本。要培养这样的人，全面的音乐教育必不可少。巴尔达萨雷·卡斯蒂利奥内（1478—1529）所著的《侍臣论》是一篇论礼仪、社会问题和知识修养的专著，被视为当时的巨著，他在书中花不小篇幅谈论音乐对体面人的教育。看一看文艺复兴时期音乐在国王和贵族宫廷里的流行，的确十分有趣。每一个重要的君王无不对

音乐感兴趣，许多君王是不错的演奏家、歌唱家甚至作曲家。前文已经提到过勃艮第宫中的辉煌的音乐设施，英王亨利五世是一个杰出的音乐家，还力图仿效他的同盟国的榜样。勃艮第的玛丽的丈夫、德国皇帝马克西米连按照勃艮第的样式建立宫廷圣乐团，将它交给两个著名的大师霍夫海默和伊萨克负责。皇帝去各地巡视时，带上一大家人，包括圣堂唱诗班；他的唱诗班备受赞扬，启发其他王公效尤。圣堂唱诗班和宫廷音乐家是国王随从中必不可少的一个部分，君王出征时也照例跟随，法国的查理八世在出征意大利时(1495)带着他们，打胜仗时，圣堂唱诗班在战场上唱庄重的《感恩赞》来庆祝。有时，来访君王把唱诗班合并在一起举行特别隆重的演出。在织金地英法相会的场合上，两国的皇家唱诗班穿着锦绣圣衣出席所有的庆典。正午，约克大主教主持弥撒，亨利八世的歌唱家们吟颂进台经，法王的唱诗班唱其他部分。双方讲定，英国唱诗班唱的时候，由法国管风琴师伴奏，英国管风琴师则伴奏法国的唱诗班。

我们提过都铎诸王对音乐的爱好，其他许多国家的君主，哪怕是最小的国家，都可以说具备了卡斯蒂利奥内所称许的教育。苏格兰的詹姆斯四世来向玛格丽特公主求婚时，“他在她面前弹起楔槌键琴，接着又弹琉特琴，博得公主的欢心。”匈牙利国王马蒂亚斯·科尔维努斯(1440—1490)的宫廷成了欧洲最大的音乐中心。这位匈牙利君王经常同意大利贵族保持联系，乐坛一出现新秀，便给予鼓励。马蒂亚斯的唱诗班的艺术水平不下于教皇的唱诗班，而教皇的唱诗班是清一色的国际声望的音乐家。法王弗兰西斯一世同苏丹索利曼二世缔结同盟(这个同盟使他受到基督教世界的一致谴责)，考虑送什么礼物才不失皇家身份时，赠以一组音乐家。至于那个东方统治者如何对待这些艺术家，则又当别论。路易十二世要求若斯坎写些可以让他唱持续声部的复调乐曲，神气活现地唱起“帝王声部”，那是这位伟大作曲家巧妙地改编的，以适合这位国王的有限的音乐才能。查理五世大帝据说音乐听觉非常敏锐，大力赞助音乐艺术。有一位传记作者写到查理五世遭废遁入隐修院后，对音乐特别感兴趣。僧侣们多次听到他在房里一边打拍子，一边跟着传来的唱诗班的人声歌唱。①

299

在梅迪契、贡扎加、斯福扎、埃斯泰的宫中，在尤利乌斯二世和利奥十世这些爱好艺术的教皇的富丽堂皇的宫中，音乐是日常生活不可或缺的一个部分。许多油画、雕塑和蚀刻显示，对音乐感兴趣的不仅是王公贵族。蒙田在他的《意大利旅行日记》中写道，他“简直惊呆了，这些(托斯卡纳的)农夫都手持琉特琴，牧羊人在一旁朗诵阿里奥斯托；而且这种景象在意大利到处可见”。西班牙著名琉特琴演奏家路易·米兰称葡萄牙是“音乐的海洋”，因为葡萄牙人是那么地欣赏并精通音乐。法国的诗人力图改革法语，使它更适合谱曲。德国的新教领袖梦想着人人在家里、在田里、在教堂和军营里唱歌。对音乐的非凡爱好还表现在一件怪事上：讽刺诗歌极盛时期，任何东西稍有欠缺，无不遭到猛烈攻击；有很多嘲笑画家和诗人的文章，但没有一个人同音乐过不去；即使有一些争议，也只是学者反对把古老的法则和习俗奉为神明的老生常谈，只有加尔文主义的追随者害怕音乐的诱人魅力，但这是自从奥尔菲斯以来一直加诸于音乐的罪名。

对音乐的热爱造就了一大批活跃的业余作曲家。朗迪尼早已抱怨人人都想作曲，对专业音乐家造成不公平的竞争：合格的业余作曲家人数之多，使专业作曲家难以立足。国际商业的繁荣、交通特别是海运的发达、科学的进步、政治的世界化倾向，这一切都使城市因素的比重增加。王公贵族不再是唯一赞助艺术的人，在艺术生活中，迅速成长的城市富商有份。自由日益扩大，行会精神衰落。流动的专业艺人的特权地位因乐谱印刷业的普及而逐渐降低。文艺复兴时期的

300

① 见拉斐尔·米佳那：《弗兰西斯科·格列罗》，马德里，1922，第12页。

个人主义的典型特点是行会精神衰落，在各大艺术之都特别明显。美术中对美和欣赏的追求由来已久，如今音乐亦然。文艺复兴出现了另一类音乐爱好者，他们对音乐的兴趣不停留在去教堂做弥撒，不满足于听隆重庆典或宴饮娱乐的音乐伴奏。他们要听专为欣赏而举办的演唱演奏，还往往亲自参加表演。业余爱好迅速成为音乐生活的一个重要因素。随着宗教生活中自由的增多，与宗教活动有关的一些艺术也呈现迎合俗家人趣味的倾向。16世纪业余音乐的大发展，除了按照教皇或皇室唱诗班的模式成立了无数小型的教堂唱诗班这一个因素外，宗教改革运动是一大原因。马丁·路德是最早开办咏经学校的人之一；这些学校需要市民的合作。业余爱好者不仅出现在合唱合奏中，还出现在作曲家中，而且才能往往不输给学者大家。意大利编年史作者从来不忘称赞地方上的业余爱好者，连有学问的音乐理论家和历史学家也提到那些有名望有地位的业余爱好者。彼埃特罗·阿龙在他的《光芒》(1545)一书中开列了一大串知名琉特琴演奏演唱家的名单，除了专业音乐家外，有许多贵族、地方长官和教士的名字。

熟人间的"社交"音乐的流行是伟大的牧歌艺术昌盛的主要原因。每一个有修养的人都要参加即兴的音乐晚会，否则被认为粗俗，缺乏风度。伊丽莎白时代会唱牧歌的手艺人如此爱好音乐，他们大力扶植、慷慨解囊的精神为20世纪的子孙所缺乏。罗伯特·德夫是做裁缝生意的，把遗产捐赠给基督医院，作为教授音乐的基金，虽然那座医院的主要目的是传授实用知识。 301

器乐的"客厅"演奏更是各社会阶层的风气。买不起斯皮耐琴或楔槌键琴的人可以在英国的理发店里买到一把便宜的琉特琴。乐器根据贵贱分成"贵族"、"平民"两类。上等人应该会弹精巧的乐器，风笛、簧管、喇叭和声音尖利的笛子不适合有教养的高雅人士吹奏。琉特琴是文艺复兴时期最流行的乐器，犹如今天的钢琴。

私人家里演奏器乐如此普遍，原有的曲目已不敷需求。人们希望在家里也能欣赏熟悉的复调合唱的圣乐和俗乐。因此16世纪提供了琉特琴谱、管风琴谱、斯皮耐琴谱，犹如今天的交响乐和歌剧的钢琴缩谱。这类改编曲是从阿泰尼昂最早出版的曲集开始的。

中世纪初期的僧侣神学看不起女人，认为女人是撒旦的驯服工具。随后的一个时期是骑士浪漫主义，把女人抬高到超脱尘世的境地。文艺复兴恢复女人在人世的社会地位，赋予女人以古人所见的理想美。在《十日谈》中，已经把女人看作实用人生哲学的代表。不久，女人便参加文艺复兴的思想生活，备受男人的称羡和赞许。这当然不是说没有人反对妇女解放，还有反对得逞的呢。但是，文艺复兴的最优秀人士大多数热情支持妇女解放。女性对生活各方面产生影响，特别是提高对文学艺术的审美欣赏。可以想见，凡是有名望有地位的女子必在音乐领域中也有值得赞美的造诣。人们不仅指望贵妇人精通音乐，交际花也要精通音乐；这种态度又使我们想起古代。贵妇们在学识方面的造诣不亚于"通才男士"，有些时候甚至比文艺复兴的男士更接近完美的标准。其中最高明最完美的业余音乐家是伊莎贝拉·戴斯泰。她是文艺复兴理想的"通才女郎"，兴趣范围之广令人咋舌。她不仅与佩鲁吉诺和乔瓦尼·贝利尼通信，还是阿里奥斯托的文学知己。她收藏的艺术珍品中有佩鲁吉诺、贝利尼、曼特尼亚和柯勒乔的画，还有青铜、大理石的雕塑和珠宝。她派人去全国各地搜求精良乐器。她对文学和美术的兴趣极大，对音乐更是心驰神往。特里西诺和彼埃特罗·本博写诗狂喜地赞美她的歌唱、朗诵和演奏。她也同样喜欢自己的圣堂唱诗班，不时发掘训练有素的新秀，还往往从国外聘请。 302

有许多妇女创办和领导的音乐团体，特别在意大利。几乎每个修女院的修女都热爱音乐，唱奏水平之高，吸引了威尼斯、博洛尼亚、那不勒斯和米兰的人涌去修女院参加晚祷，为的是听她们的瑰丽的合唱。修女们不仅学习演唱和演奏圣乐，还熟谙各种世俗音乐。

妇女积极参与音乐生活,但她们对文艺复兴的最大功绩和贡献是热心推广音乐。她们的流光溢彩的"沙龙"比法国女文人和王室贵妇的文学沙龙早。妇女是沙龙的中心,诗人、画家、音乐家从她们那里汲取灵感和鼓励。妇女的正式演唱演奏似乎只限于自己的生活圈子,出了名的独唱独奏家当然也会参加牧歌演出或其他小规模的表演;但人们更喜欢用男童唱高声部和中声部。许多著名唱诗班,如教皇的唱诗班里的最高声部是由男人用假声唱的,他们的嗓音比男童有力。16世纪中叶过后不久,出现一类新的最高声部歌唱家,这类歌唱家的美妙艺术震撼乐坛达二百年之久。1562年,第一名阉伶歌唱家加入教皇唱诗班,随后又有新人加入。收支帐簿上提到他们时称之为"太监"。一般人以为只有意大利才用阉伶歌手,其实,许多音乐都市都用。只举一个重要的音乐中心巴伐利亚为例,拉絮斯手下的宫廷唱诗班里就有几名阉伶歌手。通常一旦发现一个唱高声部的男童具有非常好的嗓音条件和歌唱才能,在他很小时便进行阉割。这些人长大后不仅有一条比童声有力的高调门嗓子,而且由于避免了变声期,声乐训练从未中断。阉伶以其精湛的声乐技巧和美丽的"无性别的"嗓音而备受尊重。[①]

杰出的人文主义画家利奥内·巴蒂斯塔·阿尔贝蒂在他所作的第三本论绘画的著作中指出,艺术家的最终目标不应该是赚大钱,应该是赢得艺术声誉,赢得赞助、喜爱和同仁们的亲善。达到这样一个目的的条件是艺术家和公众之间的亲密关系。歌唱家、作曲家的社会地位和人们对他们的赞赏,不低于画家、诗人和哲学家。著名人文主义者、意大利和德国几个著名圣堂唱诗班的成员、一代理论巨著《音乐实践》(两卷分别出于1592年、1622年)的作者洛多维科·扎科尼(1555—1627)见证道:"歌唱家被包围在赞赏和尊敬中,到处对他敞开双臂欢迎。他总是被视为绅士,人人对他礼若上宾。"有些歌唱家和作曲家享受一般宫廷或教堂工作人员所享受不到的待遇。伊萨克并不长住在雇佣他的宫廷里,可以自由住在他喜爱的佛罗伦萨多年,皇帝明令恩准,还下诏不准任何人打扰这位年迈的大师。帐簿上记载西斯廷圣堂的某些歌唱家"外出",但薪水照付。如此重视歌唱家和作曲家的另一个原因是,他们几乎都有高等教育和修养。他们的音乐训练之彻底,简直难以向今天的音乐家解释清楚。除了彻底的音乐训练外,他们还精通古希腊罗马语言文学和哲学。巴伐利亚驻布鲁塞尔的大使向大公阿尔布雷希特五世汇报菲利普·德·蒙特时说,这位作曲家"说起意大利语来简直像意大利人,他除了意大利语外,还精通尼德兰语、法语和拉丁语"。

303

人文主义的反响——抒情戏剧的倾向·文艺复兴音乐实践面面观

有关文艺复兴时期音乐时尚的最有意思的文献是诗歌与音乐学院(Académie de Poésie et de Musique)的章程。这所学院是让·安托万·德·巴伊夫在法王查理九世、皇太后、国王的兄弟安茹公爵和阿朗松公爵以及其他几个大爵爷的支持下创办的。这些人的大力支持战胜了巴黎大学的强烈反对,巴黎大学妒嫉一个显然不受它控制的学院。法国文学史家常称这所学院为法国文学史上的重要里程碑,但是,粗粗浏览一下这份章程就知道,这所学院主要关心音乐。[②] 经过兴趣

① 见弗朗茨·哈博克:《阉伶及其歌唱艺术》,莱比锡,1927。

② 见E. 弗勒米:《瓦卢瓦王朝后期的法兰西学院》,巴黎,1887,第40页。

浓厚的辛勤劳动,学院成员积累了一套硕大的曲目。不幸,几无留传后世;因为不允许传抄,孤本很容易丢失,还有许多毁于巴伊夫家的一场大火。 304

这所学院的最终目标可能是复兴古希腊的"音乐戏剧",巴伊夫为此而创作剧本《勇士》,和它的古典蓝本不同,但是颇像巴尔蒂伯爵的佛罗伦萨学院的类似尝试,后来萌生了最早的歌剧。诗歌音乐学院实际上是发起一场文学音乐运动,和二十五年后佛罗伦萨创始的运动如出一辙,不过有待于意大利人"发明"歌剧而把由来已久的创造抒情戏剧的倾向划上一个圆满的句号而已。高卢人的性格特征终于在法国占上风,学院的诗歌与音乐不久便被"辩才"和"哲学"所取代。学院成立六年后,改组为皇宫学院(I'Academie du Palace),存在了很短时间,直到黎塞留公爵手里才恢复,改名为法兰西学院。

人文主义思潮的反响在德国也同样明显。新生的古典语言学对古代韵律问题大感兴趣。开办学院的风气在意大利不太明显,没有一个堪与巴伊夫那所精致的文学音乐俱乐部比美的机构;但是有几个非正式的中心,通常聚集在某个德高望重的人身边。德国南部奥格斯堡有一个这样的文化中心,人文主义在康拉德·坡廷格尔(1465—1547)身上找到了伟大的代言人。他是博物学家、外交家、政治科学家兼经济学家。和王公贵族的宫廷一样,音乐是这些圈子里社交生活的一个重要部分。这些古典学者仔细研究古典悲剧的歌队和贺拉斯的颂歌的各种节拍节奏特性,得出和法国诗人、学者同样的结论:那些文学丰碑当年都是咏唱的。因此而引发了一场运动,成为德国人文主义的最为奇怪的现象之一。康拉德·凯尔蒂斯(1459—1508)是在因戈尔施塔特教授古典文学的德国人文主义者兼拉丁语诗人,他让学生用新创作的四声部配乐唱贺拉斯的颂歌,从而开创这类作品的先河。法国人努力使自己的语言适应古典规律,以便于谱曲;德国人不同,他们给拉丁诗人的原著配乐。他们对拉丁诗人比希腊诗人更熟悉。① 所有这些作品都有明显的教学目的,用作阐述古典作诗法的例子。人文主义的特点不仅表现为出版的乐谱都有复杂的隐喻性质的标题,甚至管风琴谱的序言中常常引用古典作家的语录。学识渊博的人文主义者还把样 305 样东西都译成拉丁语和希腊语,包括马丁·路德的赞美诗。硬把古典节拍原理用于德语歌词,不时插入拉丁语和希腊语,带来破坏德语作诗法的危险。音乐家对用古典原著为歌词兴趣极大,有些名段,如维吉尔的《埃尼阿斯记》中狄多离别时的话(IV,651 及其后),被许多作曲家拿来谱曲。

文人极其喜欢重新兴起的校园剧,其中的合唱似乎唤起希腊悲剧的肃穆气氛,校园剧甚至试图占领校外的剧场。但最初的尝试令人泄气。梅斯的一些有人文主义思想的修士在惯常上演神秘剧的场合演出泰伦提乌斯的一部拉丁语戏剧时,观众起哄,殴打演员。在校园内外的戏剧演出的日后的发展中,可以察觉一个双重倾向。戏中穿插简单的民歌和路德派赞美诗,邀请观众一起唱;同时,乐器伴奏也日益普遍。这样一来,出现一种有唱、有歌队、有乐队的戏剧,已分明属于歌剧的性质。

细心观察事态发展,不可能对一个遍布各国各地的倾向,即把音乐与诗歌结合的倾向无动于衷。这一倾向最终导致抒情戏剧,即歌剧的诞生。上文已经提到诗人和学者一心一意重建古典戏剧,重建古典抒情诗,认为古典抒情诗和音乐关系最为密切。英国也有这样的倾向。英国文艺复兴期间的娱乐形式中,戏剧最兴旺。艺人行会演出的神秘剧在莎士比亚时期的人们心中记忆犹新。戏剧演出是一切娱乐、宴饮等盛会的重要内容,各个阶层都喜欢看。到 17 世纪,略有趣味

---

① 见 R.V. 利利恩克朗:《16 世纪德国作品中的圣事韵律》(*Die Horazischen Metren in Deutschen Kompositionen des* 16. *Jahrhundertsl*),刊于《音乐学季刊》VfMW,1887。

之别;但直到16世纪末,宫廷和市民的趣味没有多大距离。充满插科打诨、唱歌跳舞以及五花八门蔚为壮观的东西的热闹的戏剧,使人们着迷,养成了看戏的习惯。戏迷之多使戏剧成为一大生财之道[①]。因此,英国戏剧很早就表现出明显的"歌剧"倾向。马洛(《爱德华二世》第一幕第一场)记述了意大利幕间剧(intermezzo)和戏剧表演(rappresentazione)的影响:

所以,我到晚上看意大利假面剧,
有优美的语言、喜剧和赏心悦目的场面。

306 假面剧最早在16世纪初传入英国,到詹姆斯一世和查理一世治下盛极一时。它是从意大利的即兴喜剧衍生而来,成为私人家庭中最受喜爱的娱乐形式。用于宫廷之类的地方供王公贵族娱乐后,发展为排场浩大、费用昂贵的演出,刻意讲究服饰、布景和音乐。下文将看到本·琼森最喜欢的这一戏剧形式对奠定英国歌剧基础的贡献有多大。

国王加冕、贵族婚礼、市镇宴会,都需要庄严弥撒曲,没有一项重大事件不伴以恰当的艺术性甚高的音乐背景。文艺复兴的音乐基本上是亲切的风格,教皇唱诗班又是那么卓而不群,难怪人们以为这个时期只有甜美温雅的音乐。但是,哥特的遗产并没有绝迹,继续给某些音乐领域注入咄咄逼人的光彩,在即将到来的巴罗克精神中再度获得普遍赞赏。伊拉斯谟在1526年抱怨教堂里回荡着笛、管、喇叭、长号等声音。这位人文主义的长者抱怨的不是什么讨厌的创新,他抱怨的是精心发挥的中世纪的"号角齐吹"。高举圣体时,大教堂的宽敞空间"回荡着由许许多多各种各样乐器发出的许多谐美的 symphonies(和音交响)"。迪费、奥克冈、若斯坎、拉吕、布律梅尔和他们的同时代人都喜欢这种灿烂的器乐音响,他们的合唱作品总是用管风琴伴奏,乐器的配备中往往包括小号、长号和定音鼓。铜管乐器和鼓在弥撒的《圣哉经》中尤其醒目。(下文会看到17世纪多么喜欢这些用乐器伴奏弥撒的节庆气氛,把它的光彩发挥到难以置信的程度。在巴罗克时期唱《圣哉经》时,城市的边防要塞万炮齐鸣,是习以为常的事)严格不用伴奏演唱这些作品等于是剥夺它们的重要标记。还进一步在乐曲的标题页上加注许多提示,同纯粹的无伴奏合唱的观念相对立。诸如 da sonare o cantare, convenable tant a la voix comme aux instruments, tam instrumentis musicis quam vivae melodiae 之类的标记都说明乐曲可以用合唱或乐器合奏。相当有意思的是,甚至在拉絮斯的经文歌中也能看到这样的指示。根据我们对所谓的"无伴奏合唱时期"的认识,竟觉得有些文艺复兴时期的弥撒曲的灿烂音色像现代音响。

307 奥托·金凯尔代提到过康斯坦佐·斯福扎和卡米拉·迪·阿拉贡纳在佩萨罗结婚(1475)时的盛大排场,这只是一个典型的例子。宫中演出一场壮观的寓言剧后,客人们去听一部凯歌性质的弥撒曲,"有管风琴、管笛、喇叭和数不尽的鼓,还有两个唱诗班和许多独唱家。"[②] 哥特时期的合奏是乐器乱七八糟地凑在一起,文艺复兴时期的乐队是不同族乐器的水乳交融,犹如管风琴或声乐合唱。各地宫廷和教堂的乐队受到前所未有的关怀和悉心培育。合奏通常由乐队的一个成员指挥,或者用手,或者用棍子,或者用脚。三种方式,拉莫斯·德·帕雷哈都提到过,还有许多图片和蚀刻证实这些理论家的著述。

文艺复兴期间对艺术成就的自豪甚至超过对军功的骄傲。市民不断向君王、统治者和市政

① 见莱特,作品同前,第603页。
② 金凯尔代,作品同前,第166页。

当局申请各种各样的艺术规划，有时为了竖立一个新的纪念碑而要求改变街道布局，有时为了聘请建筑师、画家或管风琴师。不仅大城市时刻努力丰富自己的艺术珍宝，自由或似乎自由的小城邦，像佩鲁贾、阿雷佐、奥尔维耶托等许许多多地方，以各自的方式与大都市竞争。当局总是求得著名艺术家的合作，坚持要当代的知名大师为之创作新作品。这样，佛罗伦萨大教堂祝圣时，演出了迪费的经文歌巨著《近日玫瑰花开》(*Nuper Rosarum*)，展示音乐盛况之最。1589年费尔南多·德·梅迪契和克里斯汀·德·洛雷纳结婚时，邀请几位最负盛名的音乐家，包括马伦齐奥、卡瓦利埃利、马尔韦齐和佩里，为演出的节庆剧谱写音乐。

儒雅的柏拉图主义者和改造彼特拉克传统的人用高度艺术性的诗歌颂扬爱情、宗教和战功之际，拿不勒斯的商人、德国的手艺人和伊丽莎白时期的店主找到同一题材的另一套作品，其美妙不下于前者，虽然它们感兴趣的作品的观点和重点同贵族所喜悦的略有不同。维拉内尔、集腋曲、饮酒歌和影射时事的叙事歌常有演出，给人们无穷乐趣。不过，我们不可因此而认为只有这种通俗音乐提供这类娱乐，这类使现代评论家无限鄙视的娱乐；这些现代评论家用的是维多利亚时代的艺术道德规范来看待文艺复兴时期的拉伯雷精神。真正的艺术表现出有典型性的真正的创造性；凝神观照这样的艺术时，不应该让人性的瞬息弱点蒙蔽一双慧眼的视野。画家的画笔、诗人的词句、音乐家的和弦，不能根据一鳞半爪来判断；大胆自由心灵创造的艺术品应该用同样的心灵去对待和欣赏。尚松的轻浮、厚颜无耻，同时又天真诚挚、我行我素的风格，牧歌的优美的色情诗篇，在薄伽丘的故事相映之下显得温顺而无伤风化，并不能解释为道德糜烂。要不然，如何解释它们会被一些尊贵而无可指责的人、虔敬而过着楷模生活的人拿来配乐呢！更何况在最淫秽的小调中，在同一本曲集里，常常还有动情地劝人为善的道德诗篇。显然，受过教育的群众并不觉得这样把色情与虔敬的诗歌奇怪地混杂在一起有什么可反对之处。举一个例子，1562年与1587年间有一本为红衣主教费尔南多·德·梅迪契写的优美的曲谱，里面收有经文歌和诗篇歌、三首悼念安妮·博林去世的丧歌、几首法国尚松和意大利维洛塔，后者的歌词粗鄙猥亵，与同一集中圣乐作品的圣经歌词形成奇怪的对照。在清教徒时期以前，英国也有类似的不注意协调与否的情况。参加假面剧和游行赛会的演出，是亨利八世治下皇家圣咏团的绅士们不言而喻的义务，有多处提到这类演出。《欢乐园中的金色凉棚》、《爱与美的胜利》之类的作品不可能是宗教作品，然而担任相当于帕莱斯特里那在朱利亚圣堂的唱诗班指导职务的雷吉斯神父被请去帮忙。[1]

308

宗教改革运动的后果

音乐在大学里

天主教和誓反教的改革给艺术世界带来了新的精神，提醒人们不要把时间浪费在"空虚的娱乐"上，唤醒人们注意文艺复兴艺术的道德方面——从教会的观点看来成问题。在泰伊的《使徒行传》的序言中，阐明出版这部作品的目的为：

① 皇家圣咏团中有些人，如威廉·克莱恩，同时从事进出口贸易，数额惊人。

让这些好人好事唤起你的良知
当你拨动琉特琴弦时；
别唱色情的淫词，
快演唱这些故事。

309 在欧洲大陆上，新教徒知道拉絮斯是天主教的骄傲，但是，这个事实并不妨碍他们对拉絮斯的爱慕。不过，拉絮斯不得违反他们新立的道德标准。龙萨对查理九世说："神圣无比的罗兰(即奥兰多·拉絮斯之名。——译注)似乎抢来了天堂的谐美和音，给我们世人享受。"这是文艺复兴时期一位独立不羁的艺术家对他的崇敬。1575 年出现第一本拉絮斯的世俗音乐集，是由胡格诺派的要塞拉罗谢尔出版的。曲集名为《奥兰多·德·拉絮斯的各式乐曲》，附注说明"这些尚松的渎神的词句已改掉，换上灵修的歌词……"这足以说明时代的改变。把色情、滑稽的歌词换成宗教的严肃的诗歌，音乐却原封不动，如此"保存"拉絮斯的音乐的努力实在有趣！虽然编辑本人承认，"拉絮斯配合歌词的每一个字写音乐，他写音乐的艺术超过我们时代的任何一个音乐家"，但是他好像不知道，音乐脱离了歌词就失去审美价值，因为拉絮斯的音乐以无比高明的技巧和尖锐的心理观察跟踪歌词，所创造的意境是不能用于其他任何情景的。无法设想，伴随以下词句的卖弄风骚的和弦，用于摹拟原著口吻的祷告怎么能起到同样的作用？

D'ou vient cela, belle, je vous supply
Que plus a moy ne vous recommandez?
(大意：美人啊，你从哪里来，请问你还有什么没对我说？)

D'ou vient cela , Seigneur, je te suppli'
Que loin de nous te tiens les yeux convers?
(大意：主啊，你从哪里来，请问你的眼睛要离开我们多远？)

编辑者的真诚但笨重而不熟练的手扼杀了这些尚松的完美统一的艺术生命，制造了披着美丽的道德词句但没有真正生命的傀儡。原作的道德内容值得赞美或是悲叹，这是一回事，问题是好端端的一部艺术品却被糟蹋了。这种行为不限于法国和英国的道德说教者。拉絮斯自己也同意让人把他的作品出一本类似的"基督教化"的德语版，1582 年在拉蒂斯本出版。但这不是文艺复兴时期的拉絮斯，不是为教会作曲时头脑冷静，写尚松和牧歌时才华焕发、风趣活泼的音乐大师；这时，他已年迈而超脱尘世，完全被反宗教改革运动的精神所禁锢。

文化史上还有一片土地，在其建制中给予音乐重要的位置。自有大学之日起，就把音乐定为课程设置的一部分。我们曾经有机会提到过中世纪大学的音乐，现在看看它在文艺复兴时期大学中的情况。15、16 世纪莱比锡大学哲学系的章程中提到的硕士学位必读书目中有"穆里斯的《音乐》"。维也纳、卢万、海德堡、巴塞尔、克拉科夫、蒂宾根、格赖夫斯瓦尔德、柯尼斯堡、帕多瓦、博洛尼亚和萨拉曼卡等历史悠久的名牌大学也一样。1577 年左右活跃于萨拉曼卡的著名理论家萨利纳斯在他的著作的扉页上自豪地签上"萨拉曼卡大学音乐教授"的大名。可是，千万别以为所有的学者都只对音乐的抽象方面、数学哲学方面感兴趣；有许多教师的主要兴趣在于把理论

310

数据应用于实践。科隆大学有一个著名的反对马丁·路德的人约翰内斯·科克拉乌斯(1479—1552),先是博士,后当音乐教授,讲授当时的合唱音乐。蒂宾根的教师中有博士安德烈亚斯·奥尼托帕克斯(死于1535年),所作《微观实际音乐》是16世纪的一部杰出的论著。克拉科夫和巴塞尔都开设"合唱音乐"课程。随着人文主义来临以及因此而带来的课程设置的改变,实用音乐在大学生活中日见重要。

音乐学士和音乐博士学位在英国大学中历史悠久,英国大学是最早授予音乐家学位的。授予音乐学士学位的最早记录是15、16世纪(托马斯·圣特维克斯,1463年? 剑桥大学音乐博士;罗伯特·费尔法克斯,1511或1504年? 牛津大学音乐博士);可以毫无怀疑地说,这些学位的设置远在此前。有一点千真万确,不像欧洲大陆上的大学,英国的博士主要从事写作原创音乐。16世纪和17世纪初的"博士论文"属于英国音乐的宝贵财富。格雷欣学院的创办人托马斯·格雷欣爵士(死于1579年)的遗嘱中,拨出一笔给予神学、天文学、音乐、几何学、法律、医学和修辞学的研究员(教授)津贴。他提请教授们记住,来听讲座的人将是"商人和其他市民",因此,讲座必须明白易懂。音乐讲座应该"每星期举行两次,按照这样的方式:理论部分半小时,其余时间是音乐实践,也即声乐或器乐音乐会……"第一个格雷欣讲席的讲师是剑桥大学的音乐博士约翰·布尔,1596年由女王特殊推荐而任命。第二任是威廉·伯德之子,布尔外出时的代课讲师。这位慷慨的创始人规劝讲座必须为听众着想,讲通俗易懂的话,后来过于生搬硬套,有些医生、牧师和律师等根本不配从事任何音乐活动的人也担任起格雷欣讲席的讲师来了。 311

16世纪末,由于学院生活的彻底改组和重新定位,音乐学者逐渐从大学里消失;但有许多例子说明实践音乐家继续存在,许多著名的教堂歌唱家和管风琴师仍与教育单位保持联系,虽然不是正式教师。这些实践音乐家之所以留在大学里,原因很简单:大学生们十分喜欢音乐。从校长、院长发出的无数警告和规章制度,不准学生夜间带了乐器游逛,可想而知音乐流行的程度。大学的集会伴有音乐,授予学位时,校方通常雇镇上的吹鼓手,这些音乐家旋即伴随学位得主赴宴。

新世界中的音乐

对音乐的爱好伴随征服新世界的冒险家。最早去美洲传教的是一个名叫佩德罗·德·甘特的方济各会教士,1480年左右生于佛兰德斯。他不仅是一位神学家,还是一个能干的音乐家。他有皇室血统,可能是查利五世的同母异父兄弟。在他获教皇批准之前,皇帝已授权他去印度群岛,于1523年8月30日抵达韦拉克鲁斯。播道礼拜需要音乐,他不久便发现当地土著人天生喜欢唱歌,就教他们礼仪音乐的基础知识。不久,不仅僧侣们唱,几百条印第安嗓子也一起加入每日的礼拜。不知疲倦的佩德罗神父学会阿兹特克语,到1524年已熟谙此语到可以创办学校的地步。这所学校后来迁到墨西哥城,成为一个音乐中心。他一直在圣方济各隐修院教书,直到去世。起先教读写、实用艺术、唱歌、演奏和乐器制作。学校的主要宗旨是劝人皈依基督教,因此培养学生传教,除了建造圣堂和隐修院需要大批熟练工人外,还需要主唱者、教师和执事。为了满足这些需要,必须扩大并专门教授一些课程。佩德罗神父让印第安人抄谱,边练习写清楚一个个音符,边学习音乐规律和记谱法。这一有用的做法为我们留下了十分美丽而且着色的16世纪前半叶的《格律诗篇歌》(Salterios)的手抄谱,墨西哥国家博物馆藏有两册,十分珍贵。学生如此练习一年后,开始学唱教堂用歌。待到素歌和有量音乐都足够熟练时,便把他们派往小教堂去教 312

唱,成绩斐然,每个村庄都有主唱者在弥撒和晚祷时执行圣事。1527年,佩德罗神父的学校里建造了第一架管风琴。所有的教堂都有管风琴,由学校培养的印第安人弹奏。有许多当地艺术家的创作,其中有复调的弥撒曲,等待着音乐学家和历史学家的慧眼,相信他们很快会去探索美洲历史的这一个迷人章节,今天基本上不为我们所知,但肯定藏着令学者感激的重要资料。[①]

* * *

研究文艺复兴文化的伟大历史学家和哲学家布克哈尔特、西蒙兹和尼采认为文艺复兴和中世纪之间有一个完全的断层,给现代学者很深的印象。他们眼里的文艺复兴主要是回到古人的世界。古典形式是外表,古典精神是实质。古典形式过去常常回来,将来还会回来。但是古典精神难得回来,甚至根本不回来。世人有一个美丽的梦,憧憬着潘神的笛子在树林里回响、祭品的火焰照亮多利亚庙堂的神圣的太古时代。每当精疲力竭的世界渴望和平与秩序、和谐与幸福时,总是转向这一尊贵而神圣的神话时代。可是,这个神话世界令我们想起古老神话中那个永远在寻找一个与他的亡妻相像的人的故事。他找到了,脸庞、眼睛、头发,样样都像,刹那间还以为已达到目的,但是,幻象消逝了,因为精神不在。古典主义常常以外在的模样回来,但从来不是尼多斯的阿佛洛狄忒,她已经死了。

中世纪和文艺复兴继承古文明,一直影响西方思想,直至今日。它为我们保存下希腊罗马的文化;但是古人的这一知识遗产的意义不停留在具体的内容上,尽管罗马文明的基本思想每天都见于政治和法律的建制,不可谓不重要。但比这一切更重要的是文艺复兴传给我们的对于传播文化和文明的信心,那是古典主义的乐观精神。为传诸永世而工作和创造,是人类永恒的渴望。只有手和脑不被思想包袱压垮,不认为现世已不可挽救、现世将不留一丝痕迹而沉沦于昔时的汪洋大海之中的人和时代,才能创造真正伟大的事物。

313

文艺复兴给我们的不仅是宏伟的建筑、无数的丰碑和绘画、编年史和诗歌、经文歌和牧歌。古人的雄心壮志的复苏,对个人力量的新价值观,造就了洋溢着无穷生命力的人士。即使那些活泼的年代里有人类最深重的灾难降临——瘟疫、饥荒、地震、洪水、战争和宗教斗争、兄弟残杀、土耳其人侵略、哀鸿遍野——什么也不能削弱文艺复兴的旺盛的生产力,结出一个美好文明的丰收果实,迄今犹不断引起现代人的兴趣和赞慕。

① 见查尔斯·S. 布雷顿:《征服墨西哥的宗教意义》,达勒姆(北卡罗莱那),1930;鲁本·M. 坎波斯:《墨西哥的民歌和音乐》,墨西哥城,1938;埃伦纳·梅格:《拉丁美洲的音乐》,圣安娜,(加利福尼亚),1934。

第十章

314

巴罗克

文艺复兴的衰退

最有意义的历史教训之一是，随着新时代而出现的新思想的种子一般总可以在前一时代中找到。风格也是如此。

16世纪的最后几十年充满了令人困惑的矛盾。教会和国家已经连根动摇，需要重建。宗教、政治、文学艺术中的新兴力量面临着同样强大的反对势力。有过充分展开的改革运动，有过宗教战争，建立过极权的君主帝国，奠定了现代物理学的基础，出现过诸如阿格里帕·冯·内特斯海姆、帕拉切尔苏斯和伯麦等人的神秘自然论哲学，还繁荣过新的经院哲学。一个新的欧洲从这受尽苦难的几十年中脱颖而出。

基督教世界已失去其宗教的统一，分成两派，北欧和中欧的大部分地区脱离天主教。罗马教会再也不能把宗教改革运动视为瞬间的异端邪说，因为宗教改革运动已经产下了一个新的灵修和信仰世界，而且这个世界正在安定下来过一种由新的法律治理的生活，正在站稳脚跟。继分裂而兴起的地方教会呈现国教的面貌，得到人民的支持和国家的保护。即使在旧教教会中，比较自由的精神也在得势：虽然乔达诺·布鲁诺被烧死，伽利略被迫放弃自己的论点，但不久笛卡尔就证明，连天主教法国的耶稣会培养的学者们也能挣脱传统的权势，以怀疑传统的种种观念作为思考问题的出发点。

16世纪目睹教廷的政治权力正在缩小。文艺复兴时期的教皇，特别是尤利乌斯二世，使教廷成为意大利的一个城邦，削弱了教会的普世立场，宗教改革运动因此而有了成功的机会。罗马 315 教廷把反宗教改革运动镇压下去后，再度升至宗教强国和世界强国的地位。但此时，半个欧洲已经失去，而且没有一个国家，无论是多么坚定的天主教国家，再像过去那样接受教廷的绝对统治。下文即将看到，纯粹为了政治原因，天主教的一位红衣主教——黎塞留，竟然与德国新教徒缔结同盟。

文艺复兴创造的灿烂世界，为自己的丰美欢欣鼓舞，狂热过后，渐趋黯淡。浪漫的崇古者和

钻研美学的侍臣们的微妙的思想没能产生持久的影响。受尽文艺复兴盛期热心的人文主义者嘲弄和唾弃的种种中世纪传统,开始从西方文明的底层泛起。哥特因素和形式重新出现在15世纪晚期的美术中,到下一世纪的前半叶,很特别地梅开二度。就在文艺复兴到达顶峰之际,蜕变过程开始;好不容易才勉强达到的古典主义形式的完美和平衡被打乱、歪曲、践踏。不对称又一次成为时尚,建筑师又一次对哥特式感兴趣。中世纪和当时的时代奇怪地混合,哺育了产生17世纪巴罗克的过程。这个哥特风格的复兴不限于精神方面,而是遍布整个文化领域,其性质远非反动倒退,而是孕育出积极的创造力。充分认识这一走向相反的运动导致的深层对立,需要重新整理和审查、延伸并深化文艺复兴的思想和理想。文艺复兴解体所制造的混乱局面,由一个全面统一的新风格加以整顿,新风格中,一切以综合、调和为目的。近年来常常强调巴罗克中的哥特因素,有些历史学家甚至采取与以前有关文艺复兴的说法截然相反的立场,认为文艺复兴不过是西方文明史上的一个插曲,打断了文化的自然发展。这种观点是荒谬的,和以前认为文艺复兴是完全独立发生的运动一样荒谬。即使巴罗克的出现在某些方面似乎是哥特的回复,但没有文艺复兴是不可能的。

随着文艺复兴在意大利各地的衰落,意大利比任何一个国家更加反映出时代的变迁。文艺复兴的理想虽然被继续捍卫了几十年,但文艺复兴的灵魂已经窒息,被反宗教改革的滚滚浪涛所包围。教育与修养、形式与风采的丰富遗产犹存,但实质已亡。人文主义者消失了,留下的伟大艺术和音乐被纳入新的教会精神的轨迹。帕莱斯特里那的音乐脱离光彩动人的牧歌,抱定一个目的:为教会所用。一代大诗人塔索心力交瘁,痛悔少年时候的荒唐,像拉絮斯一样在不安中不断低声下气,渴望得救。以前热衷于文艺复兴的宁静、持重、平衡、纤美气氛的世界,如今被宗教斗争的兴奋刺激,被教会的胜败反复,天主教的思想意识,神秘主义狂喜的热情,戏剧性、英雄色彩、火热而有目的地殉教的冲动所统治。但是,新的气质不仅限于宗教和政治,它弥漫人类的一切活动,使文学艺术成为这场伟大冲突的一个重要部分。教会的道德苏醒、人民生活的道德苏醒遍及文明世界的每一个角落,世界又一次被教会的原始力所慑服。教会则狠下决心,丢掉蒙蔽其古老传统的一切。天主教世界创造了一个新的划一的文化,提供瑰丽圣洁的壮观。面对新教引用圣经和历史所进行的百般批判,宗教和神学岿然不动,仍旧以教会以及教会的传统作为生活、工作、信仰的源泉。经院主义统治各大学,连业余爱好者也参与教义和神学的讨论。崇拜圣人和相信奇迹重新抬头,甚至更为强烈。起源于西班牙的强烈的神秘主义信仰如今受到全欧洲教会的欢迎。历史和哲学必须为教会服务,语言学必须用以教育教会的仆人,音乐和艺术必须对荣耀教会重新获得的无限权力作贡献。教会不能容忍独立的科学,不论是思想、心灵或自然科学,还要求文学重新定位。巴罗克精神同发生于意大利的反宗教改革精神相融合,很快传遍整个信奉天主教的欧洲。这种融合不论出现于哪一个国家以哪一种形式,总是以后者为主导。这种联合在西班牙比意大利深刻而有效,比法国独特而统一,因为法国的反对势力较活跃。它继续北移,其势之猛超越宗教,而且基本特征保持到下一世纪,在鲁本斯、伦勃朗、许茨和布克斯特胡德的壮丽激情、戏剧力量、狂喜热情和征服一切的艺术威力中达到顶峰。处处可见比较个性化的生活,但是,处处都让人确知,这种生活逃脱不了特伦托公会议以来影响思维的各种思想。这种巴罗克精神并不出新,它的目的是复旧。它不可能处处留下深刻印象,但凡是它得逞之处,表现得特别精彩,耗尽巨大的物力财力和人力,使得最虔信的那些国家、那些毫无保留地坚信这个动乱时世的灵修、政治和艺术准则的国家,葬送于它的威力之下:西班牙、波兰和今天的比利时从历史舞台上沉默达几百年。

宗教思想作为早期巴罗克艺术的原动力

新教世界也出现沉重的变化。无往不胜的新的信仰逐渐变成一个四分五裂的结构，一个埋在琐碎事务堆里的组织。只有加尔文主义保持前进的动力，在德国西部和尼德兰北部特别强大。但它的力量不足以支持一场政治扩张运动，因为尼德兰同西班牙的斗争和法国的胡格诺派战争，消耗了不少精力。由于信仰问题上没完没了的争吵，新教的形势每况愈下。因此，到宗教改革运动这一世纪结束时，新教已经转入守势。但灵修方面的形势不等于政治形势。已有三代人在新教徒的信仰中长大，他们上的学校由认真研究新的宗教神学的老师执教，他们的日常生活浸透了新教的精神。反宗教改革运动出了一大批小册子，令人回想起马丁·路德的战斗岁月，他大大借助印刷的力量。如今天主教反过来采取攻势，新教徒陷入困境。天主教的小册子不久发展为有规模的重要作品。

这一文学活动虽然重要，终究不能抵消新教徒在英勇奋战时期的收获。英国所有的大学，德国、瑞士、荷兰的大多数大学，都接受新教；中欧和北欧的王公贵族上的学校、高级中学和其他学校都一律信仰新教。有一个事实最好地说明两种信仰的思想意识之间的区别，除了英国的大学外，新教的神学虽指挥一切，但不能指挥有关教育事宜；因此人文主义者和科学家享有很大自由和豁免权。（当然，这一半是由于内部教派的分歧所致）在人口众多的新教国家，天主教大学衰微，只有一些处于耶稣会势力下的大学继续活跃而有成效。

318

耶稣会教士在建筑方面的成就是众所周知的。他们建造的富丽堂皇的“修正哥特式”风格的教堂产生了“耶稣会风格”一称，他们的活动给音乐打上的烙印不亚于建筑，虽然一般人不知道。罗耀拉原来颁布的蔑视音乐的法令一旦随耶稣会的容忍而放宽，耶稣会教士便以其一贯的彻底性，开始追赶新教徒在这方面所下的功夫。看到新教徒采用俗语歌曲的好处，他们也为自己教派的老百姓提供教会歌本。这些天主教的歌本在日耳曼国家当然最多，德国、奥地利、瑞士和波希米亚的耶稣会教士作曲、改编、编辑、出版了许多集子。[①] 法国的耶稣会教士也很活跃，比利时和波兰的歌本也相当多。我们还会看到耶稣会教士们如何把每一种形式的艺术列入他们的教程，只要他们相信它是有用的。遵循这些原则，并得到教会的鼓励，耶稣会教士得以把教育办得十分彻底，虽然生硬，却堪称楷模。

在世纪之交，强大的新一代抓住了文化生活的笼头。自然科学，特别是天文学、哲学、法律，出现新的领袖人物。彻底现代化的新戏剧诞生了。意大利有乔达尼·布鲁诺和伽利略，法国有社会哲学家让·博丹和笛卡尔，荷兰有伟大的法官和人文主义者胡戈·格罗提乌斯，英国有弗朗西斯·培根和莎士比亚，德国有开普勒，莫拉维亚有大教育家夸美纽斯。这些新理论如果是在天主教国家或在其他国家由天主教徒提出的话，必然会受到罗马教会最严厉的惩罚。只有美术和音乐仍然绝对效忠教会，把创造力和生产力全部纳入教会的怀抱；纯智慧的作品则越来越脱离教会的势力范围。但在艺术和音乐的领域内，天主教展开的活动使它永远戴不上敌视艺术的罪名。天主教不欢迎把宗教当作科学，天主教围绕情感运转。它要求对规定准则的绝对服从和信任，鼓

① 参见威廉·鲍姆科：《天主教德国教堂音乐的旋律》，弗赖堡，1911。

励神秘色彩的敬畏和沉浸在崇拜的玄妙之中。它支持忠诚的信徒，不仅鼓励他们，还慷慨资助凡能使天主教的信仰得胜并主宰全世界的一切。积数百年之经验，天主教深知艺术和音乐无限美化了自己的崇拜。教会统治中世纪生活一日，便统治艺术一日。甚至在文艺复兴期间，画家和作曲家的最大赞助人是教会。但是，文艺复兴受世俗思想影响太大，教会不得不作出一定让步；在许多情况下，艺术不过在其用途和场合上神圣，性质不一定神圣。文艺复兴盛期的教皇，从西克斯图斯四世到利奥十世，同时代精神如此默契，乃至对于教堂音乐的日益增多的世俗性视若无睹。随着教皇与文艺复兴精神分道扬镳，随着天主教的内部改革、在宗教改革的副作用下，诞生了新的天主教教会艺术。

319

西克斯图斯五世任教皇（1585—1590）的几年可以看作巴罗克初期风格成型时期。教会内部严格贯彻改革。天主教的新的战斗朝气充满艺术，到处耸立起新的建筑，由教皇亲自赞助修建。严格的宗教观点得到赞许，但意大利艺术三百年来所积累的精湛技巧，其观察和表现的心理力量也得到接受。所以，巴罗克初期起先是天主教教会艺术的时期，耶稣会赋予这一艺术具体特点。信者从静静崇拜的氛围中被带到一个高奏凯歌的境界，教会如今由服饰富丽的教士在恢宏建筑的拱顶下带领礼拜，周围全是雕塑和图画，伴随着多重唱诗班、乐队和管风琴的威严洪亮的声音。教士和学生、带着各自标徽的行会和团体、王公贵族和平民百姓一起表示效忠于胜利的教会复生，参加盛大游行，一面面旗子、蜡烛和火炬，一辆辆华丽的马车、彩车，一座座凯旋门，游行队伍唱着歌，军乐队吹着嘹亮的喇叭，钟声大作，万炮齐鸣，一反新教，特别是加尔文教派的俭朴的崇拜，各种艺术如今都毫不吝啬地为天主教的礼拜作贡献，发挥和提高说服力和表现力，往往不惜过甚其词。这种风格的变化符合新的宗教意识，因为新的宗教意识充溢着一切服从教会的激情、深入钻研信条的专注，当然也意识到教会的胜利。常常沦为发疯般狂热的这些斗争烈火和热忱全都反映在新的天主教艺术的激情中。耶稣会是西班牙人创立的，西班牙这个国家几百年来一直捍卫教会，反对教会的敌人。西班牙人的虔诚和热心反映在受其影响的各国的艺术中。随着重生的天主教的大肆扩展，天主教艺术尽管不无缺点，也随之而繁荣。

320

德国的反宗教改革运动沉重地打击新教后，创作出瑰丽的宗教艺术。不过，德国的这一艺术过于相信自己的力量，辉煌的装饰过于沉重，不足以代表真正深邃的宗教艺术。连艺术的精神也不是地道的德国精神，因为主要的艺术家都是意大利人，或者是受罗曼语国家影响的德国人和尼德兰人。新教的艺术从未走出其萌芽期。倒不是三十年战争的灾祸阻碍了它的成长，而是因为新教尚无追求艺术的欲望，它不追求那种把天主教推向高度艺术成就的宗教和艺术的联姻。凡是反宗教改革得逞之处，凡是旧教的信仰继续得势之处，建造起新的大厦，体现巴罗克风格的全部光辉。新教地区也不乏艺术成就：德国的文艺复兴和德国的巴罗克在北部、西部和南部城市都留下印迹，不过，作为一个宗教，新教未参与其事。贵族和富有的中产阶级是这一艺术的后台，犹如天主教是罗曼艺术的后台。因此，城邦以其财富，在位亲王以其日益强大的极权，成为德国最大的艺术赞助者，仅次于天主教会。17世纪，德国开始萌生伟大的艺术。三十年战争的战火把巨大财富付之一炬，大城市的艺术活动被扼杀了宏伟的市政厅和贵族宅第都是建造于战争以前的，建筑艺术，以及德国文艺复兴的其他成果——绘画、木刻、书籍插图、雕塑——暂时中断。加上宗教狂人插手艺术，形势更加恶化。誓反主义，即新教，最初决定宣布独立时，讨厌一切教堂装饰，认为用艺术装饰神圣的礼拜是违背福音信条的。上文已经提到德国、瑞士、荷兰、英国的音乐如何被这种敌视艺术的态度所糟蹋。瑞士、荷兰、英国三个国家从来没能从这个反音乐倾向的后果中恢复过来，马丁·路德的特殊音乐爱好和健全的心理观察为德国的无与伦比的新教音乐文化

铺下基础。建立在简明易懂的信条和简单仪式上的宗教不可能对艺术提出诱人的任务，这是不言而喻的。要新教接受天主教那样的架式和气派，等于要它放弃自己的理想；但是它一方面保持俭朴的哲学，一方面在整个艺术领域里向旧教让步。教堂建筑很多，除了占用一些教堂外，几无必要再造。虽然新教的出发点是从礼节繁褥的圣礼教会改变为以布道坛为中心、很少甚至没有礼仪用具的教会，但它没能创造一种自己的建筑。新教的教堂仍是模仿宗教改革以前的教堂建筑，因此没有表现出自己的精神面貌和创造力。金匠、铁匠、镶嵌工、织地毯工、木刻工、刺绣工的手艺为旧教的精致礼仪提供璀璨的艺术品，还有图画、石棺、雕像和小祭台，这一切都为新教教士的清教徒思想所不齿，都被逐出教堂外，新教徒的虔敬害怕这些虚荣的装饰会分散注意，不集中听神的话语。 321

但是，有一个天地，新教创造了打有自己烙印的艺术，那就是音乐。音乐成为改革派信仰的一个不可分割的部分，几乎没有一个宗派不把音乐当作崇拜的有机部分。新教的教堂音乐越是发展，越认定音乐是新教的最正宗的艺术表现。音乐符合它的教义和理想，在其他艺术中的不足在音乐中都得到充分弥补。

变化中的艺术理想

文艺复兴盛期代表宁静、自信和成熟明朗的人。吸收古典修养的强壮、快活、聪明的人是衡量一切事物的理想。比例、和谐、明朗、全面、异中有同，是那一时代的审美原则。16世纪前半叶仍主要探索空间问题、透视的应用和发展、人体的表现，后半叶则越来越对行动的情感方面感兴趣，由此而得到作品在时空方面的统一。以前只是纯粹的存在，是形式，艺术问题集中在空间的界定上，如今发展成有血有肉的行动和现象。文艺复兴追求最完美地把各部分融合成一个安静的有机的统一体，文艺复兴艺术家对空间的感觉和他对大自然的感觉一样：明朗、快活。他的建筑是纤美优雅的，宫殿、廊柱、花园都是开放的，每一个角落都有光。他理想中的偶像不是身穿甲胄的儒雅的中世纪骑士，而是古人心目中的威武的英雄。

巴罗克改变了这一世界的气氛，米开朗琪罗把这些观念一脚踢开。在他的作品中，哥特世界中强烈的玄秘冲动重新出现，敌对的动机不能达成和谐的统一。吞噬一切的悲剧的阴影笼罩他的作品。米开朗琪罗的人物痛苦地扭曲，呻吟，叹息。他们向往超验的精神境界，但是，硕大的肉身使他们比一般凡人更加是尘世的囚犯，更属于感情和空间。他凭想象力创作的奇妙的巨大体魄将永远是物质俘虏的象征，是渴望、追求超验和纯洁的象征。颂扬崇高又一次和哥特时期一样成为心灵的表现，不过意义不同。哥特时期是天真而客观，表现为僧侣的等级，现在表现为超人和奇迹。建筑也在改变；结构元素失去其各自的意义和重要性，同在米开朗琪罗的画中一样，成为表现无理性的力的形式。每一根圆柱在受苦，每一根支架在难以忍受的沉重压力下呻吟。个别的形式如今像仆人一样服从整体的形式，美不再表现为温雅动听的和声，而是被激情冲动所连根拔起的力的喷发。单个的圆柱和单个的支架都无足轻重，堆在一起却加深它们所创造的空间感。艺术成品不再决定于其元素的物质性、结实性和重量；这些元素变成了有生命的个体，变成表情的形式。米开朗琪罗和巴罗克早期仅限于对待建筑元素的态度，到巴罗克盛期扩大到结构整体。眼前所见不仅是一栋建筑，而是一部戏剧，墙壁、圆柱、室内室外都是剧中人。意大利建筑 322

仍然保留其理性基础，它不能轻易抛弃拉丁风格的重要特征，但是这些动感在德国巴罗克中表现得最为剧烈。

繁重的装饰因素、物体的统一化为感情的统一、把明和暗用作结构元素，这些也是美术的特点。艺术家不再做加法，而是做乘法。艾尔·格列柯这位成为巴罗克时期西班牙心灵的代表的祖籍希腊的画家，为这种视觉意境创作了最有说服力的象征。他的人物往往奇形怪状，大于生活，似乎来自另一世界。其中有一股近乎表现主义的味道，不顾现实生活中的现象。来世的迷醉魔力和宗教狂热使格列柯的人物如有鬼神附体。我们如果不能理解画家对宗教的痴迷，就永远不能进入他的世界，因为他的作品全部是写这种出世的、狂喜的意境，哪怕是画托莱多上空的暴风雨，也是如此。同样对超脱尘世的爱好、同样一个着魔的世界，统治着阿龙索·卡诺（1601—1667）的作品，虽然感情不那么痉挛（卡诺是格拉那达大教堂的主要建筑师，也是腓力四世的宫廷画家）；统治着胡安·蒙塔涅斯（约 1580—1649）的作品（蒙塔涅斯是当时最伟大的西班牙雕塑家）；也统治着弗朗西斯科·德·苏巴朗（1598—1662）的作品（他是僧侣生活和历史题材的画家）。观赏苏巴朗的画时，我们进入西班牙圣徒的世界。画上的真人大小的僧侣都几乎六根清净、目不斜视，在巨大的祈祷书、圣餐杯、十字架中间喃喃念着拉丁语的祷文。有些人神色严肃得令人惊骇，有些人举目向天，如痴如醉。这是与世隔绝的世界，但这是为巴罗克艺术提供最大精神动力的世界。在这些幽暗神秘的深处、在兴奋的激情、在对无极世界的憧憬面前，文艺复兴的明晰，文艺复兴的深刻而纤巧多情的世界黯然失色。巴罗克时期的人喜欢不安，喜欢紧张，喜欢刻骨的悲怆。巴罗克艺术家对严格的形式和和谐的比例摇头，认为太教条化，太强制性。他们醉心于新，越新奇越违反公认的标准则越欢迎。他的主要兴趣不是文艺复兴艺术家心目中的美和完美，比例的协调对他不再自成目的：他喜欢故意的比例失调和夸大分寸，因为他在努力制造一个印象、一种意境，他要给我们看的是戏剧，而戏剧的成分是非物质的，只求推进的动力奏效。这种艺术的基本特点之一是对空间和光线的陶醉，对无极限的陶醉。在丁托列托身上已经可以看到；丁托列托的《天堂》，在威尼斯大公的宫中的那幅画是世上最大的一幅油画。这幅三十英尺阔、七十四英尺长的巨画当然需要许多学生的帮助，但整个布局出自一位显然受早期巴罗克影响的大师的手笔。

早期巴罗克有米开朗琪罗、卡拉瓦乔、艾尔·格列柯和其他伟大人物，音乐家中也有同样大胆、异想天开、有力而有天赋的人。文艺复兴的高尚、平衡的无伴奏合唱理想随着伟大的尼德兰音乐文化一起消失；意大利人成为音乐界的无可争议的绝对君王。新兴的巴罗克给一门与教会关系如此密切的艺术打下时代精神和风格的烙印，是再自然不过的事。哥特因素回归，在音乐中和美术一样典型。奥克冈作品中看到的汹涌澎湃的音流，象征不可言传的那股音响之流，以威尼斯人的高耸的幻觉似的和弦形式出现。年迈的帕莱斯特里那的音乐充满感情，神秘的和弦一会儿阴沉一会儿欢喜，已经反映了反宗教改革的精神；维托利亚的呕心沥血的神学热忱似乎把圣女德肋撒的感叹翻译成音乐。但是，这些大音乐家忘不掉所受的音乐教育，停留在无伴奏合唱风格的藩篱内，他们的音乐成为天主教教堂音乐经过整理汇编后的象征。

在意大利－佛兰德斯时期末完成维拉尔在威尼斯开创之业的大师是乔瓦尼·加布里埃利（1557—1612）。早期巴罗克的宏伟的戏剧性世界活生生表现在这位威尼斯人的多重唱诗班的大幅音响画卷和他所用乐队的众多乐器声中。他的音乐的气势和色彩、强大的感情和美艳的光芒，盖过了帕莱斯特里那的艺术的权威和影响；几乎可以说把罗马乐派从此打入冷宫。大师们，特别是帕莱斯特里那，依然享有盛誉，但恐怕主要是由于以前的职务和艺术成就。帕莱斯特里那去世短短二十五年后，就没有人再欣赏他的艺术，这一事实说明巴罗克之流行和势力。连这位罗马大

师以前的同事都似乎完全投降新的诱惑,器乐的诱惑。弗朗切斯科·阿内里奥编辑帕莱斯特里那的弥撒曲时,加器乐伴奏;同样的命运落在拉絮斯的瑰丽的经文歌上;《马切洛斯教皇弥撒曲》被改编、扩展成威尼斯方式的巨型复式合唱作品。

再过二十年,古典声乐复调的范例,尤其是帕莱斯特里那的作品,被宣布为尊贵的博物馆藏品。有一些知名音乐家,包括几个巴罗克艺术的重要人士,仍偶尔用古典的合唱风格写作,但这类作品含有一定的教诲性质,作曲家自己也标明为"用老风格"写的。纯粹的对位写作从此被认为只是作曲家必备的技巧而已;时至今日,"严格风格",即"严格对位"仍被视为音乐家的虽然枯燥但不可或缺的学习阶段,只有学好这一手段,方能进入"自由"对位和作曲。

巴罗克早期发现乐器的声音五彩缤纷,有极大的利用可能;自从器乐成为炫技和装饰的最佳工具以来,追求恢宏、精致、辉煌的欲望越来越大,促使器乐惊人地迅速发展。克劳迪奥·梅鲁洛和乔瓦尼·加布里埃利把利切卡尔和托卡塔发展成同以前的声乐原型没有联系的、无懈可击的器乐对位形式。利切卡尔一旦定型为单一主题的处理,巴罗克的主要也是基本的器乐形式——赋格曲——旋即成形。复式合唱风格在器乐中的另一个残留影响是单个乐器的同时演奏;圣马可堂两架管风琴同时演奏,相互竞技。这就把我们带入巴罗克音乐的最重要领域之一:协奏曲的原理,也即协同演奏的音乐。加布里埃利把写作复式合唱的技巧用于写作器乐合奏,从而打下现代乐队的基础。他的器乐写作不能叫做我们的现代意义的"配器",但他的目的肯定是把乐器有目的地组合,并运用乐器的色彩。是加布里埃利的乐队调色板,倒不是统治这些作品的具体声部进行(也即布局),而是色彩,令人联想他的威尼斯同胞提香的温暖、灿烂、浓郁而透明的色彩。 325

因此,巴罗克艺术的绘画性明显地存在于音乐中。日甚一日地用旋律或和声经过句来强调歌词中的某些词语的倾向,明与暗的嬉戏,不协和音和变化音的用于表情,双重唱诗班的回声效果,比起文艺复兴音乐的线性造型来,更属绘画性质。1600 年左右以摧枯拉朽之势到来的巨大的风格变化吸引音乐史学家。只要音乐文字的任务是撰写传记和按时间顺序记录演变,只求到达最高度的浪漫和欢欣鼓舞,著述家们就只看围绕、欢呼新风格来临的巨大的论战。这样,佛罗伦萨的贵族兼修养颇深的人文主义者乔瓦尼·巴尔蒂伯爵的客厅被说成是这种新风格的诞生地。这个人文主义圈子的重要性固然不可低估,但是,新的风格不是从单纯的文字论战中诞生的;动乱有南北两地原有的风格不协调所造成的更深层的原因。

尼德兰风格始终是一种和意大利天才格格不入的音乐语言,虽然有了意大利化的形式,虽然在意大利已经活跃而有成果地生存了将近两个世纪。在帕莱斯特里那式的艺术是音乐理想之际,在牧歌发展到尽善尽美之际,意大利乡下老的舞歌、弗洛托拉、维拉内尔、芭蕾歌、坎佐内塔,带着典型的意大利民间风味重新崛起。这些歌曲的节奏脉搏改变了以前的佛兰德斯和意大利-佛兰德斯风格的平稳流畅、不加重音的有量音乐。较晚的意大利牧歌不再采用无可挑剔的对位声部进行,不再小心翼翼地、无比巧妙地处理不协和音,那曾是佛兰德斯风格的不可或缺的条件,而是按照总的精神和艺术潮流,采用维拉内尔和坎佐内的动力型节奏。它不再陶醉于悉心平衡的和声进行,而迷恋美丽的半音变化和出人意外的和声转折。坎佐内和维拉内尔的精神,加上早期威尼斯巴罗克的光彩,大举侵入意大利-佛兰德斯无伴奏合唱艺术的程度,可见于杰出的博洛尼亚作曲家阿德里亚诺·班基耶里(约 1565—1634)出版于 1595 年,即帕莱斯特里那和拉絮斯去世后一年的《教会协奏曲》(*Concerti Ecclesiastici*)中。这些为双重唱诗班和管风琴伴奏而写的作品有规律地搏动的节奏,反映在管风琴声部的部署中,高声部叠置在低声部上,整个"总谱"由小节线划分成规则的小节。这种节奏动力型概念也表现在新版的格里高利圣咏中,因为随着器乐的 326

增长、随着纯声乐风格的衰落,素歌几乎完全无视格里高利的传统而越来越同器乐结合,特别是同管风琴结合。给格里高利圣咏加管风琴伴奏,甚至用管风琴替代人声或与人声轮流的做法在1600年左右得到教会的正式认可。作曲家不再死守那些限制使用不协和音的规定,不再死守那些自从帕多瓦的马尔凯图斯以来,连扎利诺那样进步的音乐著述家也一直奉若神明的那些规定,而在不断探索和弦结合的新方式。整栋现代和声大厦已呈现在我们面前。当巴罗克早期的最伟大音乐天才蒙泰威尔第说到"第二种音乐实践"时,当新生的歌剧的最早提倡者之一尤利奥·卡契尼把他的牧歌和坎佐内集题为《新音乐》(1602)时,他们向全世界宣告,一个全新的音乐风格已经诞生,他们正进行"第二种"、也即新的音乐实践。博洛尼亚圣萨尔瓦托雷堂的教士乔瓦尼·马里亚·阿图西发起一场猛烈攻击"新乐派"的运动,他的文章题为《论现代音乐之不足》(1600)①。这等于是完全承认有一个现代音乐风格,早于卡契尼发表的宣言。根据过去的时代和风格进行的有关协和和不协和的站不住脚的教条式讨论让位于清晰而心理健康的观察。笛卡儿在《音乐大全》(1618)中承认切分音的真正性质,可喜地介绍它,说它有"令人兴奋的效果"。② 马伦齐奥和其他"半音主义者"的牧歌甚至采用阿图西之流无法理解的彻底现代化的音乐风格,进一步创立了新的动态表情风格。

早期巴罗克对动态表情迷恋的程度,充分呈现在所谓的"半音派"最"激进"的一个成员韦诺萨亲王唐卡洛·杰苏阿尔多(约1560—1614)的作品里。这位音乐家亲王和与他同时代的卡拉瓦乔有一点极其相似。卡拉瓦乔这位画家撇开传统,创造一个以遒劲有力,以明暗、色彩和感情深度的调度著称的风格。不过他的壮美的画作往往有过分自然主义的缺点。杰苏阿尔多和卡拉瓦乔都是深为试验所困扰的革新家,和某些19世纪音乐家一样,他似乎在乐器的键盘上试过一个个和弦和转调,得出无比荣美的音响,有时得到无比荒诞的音响。一半通过这些本能的试验,一半通过无限制地应用维森蒂诺和扎利诺的新的音乐学说,这位天才音乐家创造了一代风格,几百年来无与伦比。早期巴罗克的动态描绘风格在杰苏阿尔多的牧歌中达到最夸张的顶峰。作曲家只关心表现歌词的诗意和戏剧内容,不在乎音调是否统一;牧歌在他手中变成一系列的印象、图画和感情迸发。他的和声语言往往十分精彩,他的转调之大胆、别出心裁,不说超过,至少也可与马伦齐奥和蒙泰威尔第相提并论。可是,杰苏阿尔多有许多牧歌,即使不说大多数牧歌,只能说是"书斋牧歌",因为那可怕的、支离破碎的、不符合人声的写作简直无法让声乐小组来表演。

327

巴罗克中的浪漫主义——戏剧

在巴罗克的滚滚浪潮中,可以看出民间动机和浪漫倾向的增长,虽出现于巴罗克,却可回溯至中世纪的浪漫主义。巴罗克一开始,骑士传奇就在意大利重新抬头,长而乏味的史诗重新繁荣。文学的精神变得空虚而过分理智。大胆的创作灵感让位于复杂而做作的修辞。文艺复兴时期流行的田园或乡村风格的短诗——田园诗,变成多愁善感的田园诗歌,大为流行。这类诗歌还

① 乔瓦尼·马里亚·阿图西:《现代音乐的瑕疵》,第一部,1600;第二部,1603。

② 参见其中《论作曲与曲式的原理》(*De Ratione Componendi et Modis*)一章。

有一种叫做“马里尼体”,得名于江巴蒂斯塔·马里尼(1569—1625)。马里尼的绮丽而浮夸的风格颇似英国文学中得自约翰·利利的《尤弗伊斯》(1579)、因而称为尤弗伊斯体的极其矫揉造作的风格。这一文学倾向的普遍盛行有西班牙的一个类似的风格运动为证,它叫做贡戈拉体,得名于风趣而优雅的西班牙诗人路易·德·贡戈拉(1561—1627)。他的诗歌故意朦胧而做作的特点说明它不合巴罗克的气质。

与此相反,普劳图斯和泰伦提乌斯的喜剧重演带回了悠久的意大利民间类型。最早的一种意大利诗歌——费申尼内诗随着古滑稽剧的熟悉角色而回来。继而,托斯卡纳成立了粗人协会(Congrega dei Rozzi),复兴了久被遗忘的农民闹剧。阿里奥斯蒂、阿雷蒂诺、格拉齐尼、安吉洛·贝奥尔科等多人乐意写作这种欢乐、往往胡闹的喜剧,甚至马基雅维里、乔达诺·布鲁诺这样高尚的思想家也在这种民间戏剧中一试身手。这就是 commedia dell'arte(即兴喜剧),人们说说笑笑、打趣取乐的愿望在即兴喜剧的典型人物身上得到发泄。街头卖唱者,今天意大利城镇中尚可见其后裔的厚颜无耻的快乐无赖,唱他们自己的史诗歌曲和嘲讽流行的骑士故事。这不是单纯想象出来的公式化的一套,这是真实的生活。能提供巴罗克文学精神一个表现天地的最合适的艺术形式当然就是最贴近生活的艺术形式——戏剧。反宗教改革的精神、重生的强烈愿望和宣传要求,也采用戏剧为其合适而能唤起共鸣的手段;戏剧也许可以说是巴罗克精神的最典型的体现。戏剧性统治巴罗克艺术的每一种表现形式。伦勃朗从一个故事中提取一些把情节推向高潮的场景,扣人心弦、令人不安的心理冲突和幻觉场面吸引他的注意。不论是亚伯拉罕献祭、拉扎路复活或参孙失明,每一个故事都抓住其最重点、最关键的瞬间,连风景都具有戏剧性。 328

古代牧羊人的简单的对话发展为埃斯库罗斯和欧里庇得斯的悲剧,同样,中世纪的壮观场面、神秘剧和警世戏导致马洛和莎士比亚的戏剧。莎士比亚笔下的人物不掩饰其浪漫的巴罗克的根子,他们来自童话、传说、历史和史诗,那里的一切都极夸张,尤其是人。现代读者还不大觉察这一艺术的基督教浪漫主义底蕴,产生巴罗克的基督教浪漫主义在弥尔顿的《失乐园》和班扬的《天路历程》中也许更容易看出。《天路历程》有无数线索通到中世纪,主角基督徒联系到每一个人。然而,在新戏剧的主要赞助者中,我们又看到依纳爵·罗耀拉及其建立的宗派。整个巴罗克舞台都呈示这一根子的印迹,即使是远离天主教势力范围的地方,依然如此。

我们提到过罗耀拉的《灵性操练》一书,主要是为教育耶稣会成员和天主教贵族而编写的。此书以十分实用而讲究心理的技巧来启发和激发凡能用于宗教目的的感情和理解;还要指出很重要的一点,它们始终同尘世的题材有关,影射人的普遍遭遇。读几篇《灵性操练》中的“静思”,就会看出其戏剧性结构之巧妙,难怪那戏剧性的火苗点燃起这一年轻教派的热情,使他们迫切地投身并重视传道活动。[①] 火苗何时燃烧,如何燃烧,现在尚不清楚,但是,宗教的形势和新教的人文主义校园剧肯定提供了强大的力量。将近16世纪中期,耶稣会的戏剧从南向北蔓延,征服日耳曼南部几个国家,一直保持到启蒙时期。戏剧何以如此盛行?要知道人们对中世纪晚期一些民间戏剧活动的记忆犹新,如今死灰复燃,形成一股“戏剧热”,而戏剧热正是巴罗克的典型标记,想想这一点,就容易明白了。耶稣会的成功带动了本笃会、西多会、方济各会和奥古斯丁会。戏 329

① 将近17世纪末,慕尼黑的修辞学教授弗朗西斯·朗在他的一部著作《旋律的思考,也即依纳爵的修》(*Considerationes Melodicae, seu Spiritualia S. J. Ignatii Exercitia*)中提到巴罗克戏剧的起源,此书在1727年他去世后在慕尼黑出版。参见约瑟夫·纳德勒:《德意志部族与地区文学史》,拉蒂斯本,1923。

剧热，特别是对宗教剧的热情达到闻所未闻的程度，宗教剧的数量在 17 世纪的德国甚至大大超过世俗戏剧。耶稣会的戏剧之重要和普及可以从启蒙运动发起的那场狠狠反对宗教剧和一般戏剧热的运动得到反证。

走过戏剧性迎神赛会和宗教剧阶段，看一下正规的戏剧，我们会发现并明白反宗教改革运动的精神给戏剧的目的和戏剧的存在方式带来了深刻变化。作者心里想的主要不是戏剧的情节，而是观众的反映。文艺复兴时期的描绘性、柔韧性消失，戏剧不再自成目的，作者和演员向观众伸出双手呼唤："台上死去的人就是你，你就是那个该受诅咒的罪人！"按照新的精神，同观众分开的老的"戏剧舞台"消失了，舞台的无限空间和观众席合成一体。以前自由延伸的旧的人文主义剧院的建筑如今有明确的界限，布景面对观众，宛如一垛墙。安德雷亚·帕拉弟奥在维琴察的奥林匹科剧院（1580）采用了永久性的舞台背景，按照精密计算的透视法建造，产生完美的视觉效果。以前用以隔开舞台和观众的舞台前部，如今成为乐队席，构成舞台和观众之间的一个环节。连舞台前部两边的包厢也成为整体的一个部分，常常坐着音乐家，因而得名为"喇叭厢"。巴罗克戏剧从来不给人纯粹的视觉图画（那是 18 世纪的贡献），因为巴罗克的舞台不独立于观众席外。观众是参与者，他在戏中扮演看和听的角色。

330

戏剧与诗歌、音乐的关系

"戏剧"通常被认为是反映对立的个性冲突的外在事件。但还有另一类"戏剧"，不妨叫做一个人心灵的内在势力、即内心世界的斗争。戏剧性诗歌其实只能告诉我们这些斗争的结果，因为它必须把一切转化为具体而明白易懂的符号。诗歌只能表现瞬间的心理状态，或一系列状态。音乐倒是能够表现冲突中的这些势力，从而不靠任何可摸可见的物质因素而揭示真正的戏剧。音乐是心灵的语言，是表现发生在灵魂隐秘深处的行为和经历的手段。音乐的这一根本特点使它成为动情地表达艺术思想的天然中介，艺术思想主要是心灵经历的产儿。因此，音乐戏剧表现这些不同的心灵经历出现在不同人身上的相互联系。初看时，这一戏剧规律似乎适用于任何戏剧，似乎任何一部戏剧都可以配上音乐。有一位现代作曲家随便从一本美国期刊中抽取几段文字来谱曲，音乐倒也还有趣，但是没有必要，由于音乐是擅自加上的，缺乏内在的必要性，因此没有戏剧性。音乐没有迫切理由而加诸于诗歌或戏剧时，变成累赘：既然没有自然的动力来源，它就"没有约束"，不负责任地游耍，力求以形式和声色的美、以巨大的刻画能力来代替真正的"存在理由"。没有什么音乐比所谓的"大歌剧"更属明显的附加物，没有什么音乐比迈耶贝尔以来的大歌剧更喧嚷、更豪华、更做作、更铺张了，因为它必须以此来分散人们的注意，忘记其存在之无理。

但是，世界上有许多形象没有音乐就不完全，需要和音乐结合。因此，音乐与诗歌、戏剧相结合有广阔的天地，因为有的戏剧必须通过音乐才能充分表现。但这种戏剧不能单靠音乐，像古典交响曲那种广义的戏剧性来表达，交响曲表现的情节不明朗，因为严格说来，音乐没有举例、解释等具体描绘手段。音乐用其他手段，如曲式、节奏等等，来使人理解。要把心灵世界转成有形体的世界，音乐必须同另一门或几门艺术结合。当我们想到威尔第的《利哥莱托》最后一幕中的著

331

名的四重唱，四个主要演员同时登场作为戏剧情景的自然结果时，我们立刻意识到，这是音乐与

戏剧结合的一个现象，两门艺术不偏不倚地互相结合，既不是纯音乐也不是纯戏剧。四个剧中人同时表现四种不同的心境，可以通过音乐戏剧的手段来完成，音乐把四个人不同的感情倾诉结合成一个星座，使它有真切可信的感觉。音乐戏剧一直有人反对，也许还会继续遭到反对。许多评论家觉得，在平时的生活中，人们表达思想感情时，只说话，不唱歌。但人在快乐时会高兴、会大笑、会唱歌，痛苦或不快乐时会哭、会叫，因此，歌剧才会有许多人欣赏；因为歌剧不单纯表现生活现象，而是表现不能触摸、不能言传的感情世界的生活，烘托人的原来面貌。音乐不用推理来分析人物，音乐把人物的原样、人物的行动放在我们的视觉和听觉面前。

音乐戏剧的前身

古典悲剧起源于酒神狄俄尼索斯的仪典，它和任何一种戏剧一样，起源于宗教的崇拜。对古希腊人来说，它一直是仪典性的，即使在戏剧和崇拜酒神的直接联系被割断以后。意大利戏剧起源于叫做劳达赞歌的歌曲①，宗教本身具有的戏剧性不可避免地产生了戏剧。人们不免会想，其他国家的神秘剧和奇迹剧出自类似的根源，它们不也该产生类似的艺术吗？但劳达的诗歌来自人民，从来没有用过教会的拉丁语。出身于社会最底层的在俗的低级修士没有受过教育，只懂母语，但是他们知道许多有学问的教士通常不屑一顾的民间的歌曲和舞蹈。

戏剧化的劳达产生了两种体裁：maggi(魔戏)和 sacre rappresentazioni(神戏)。其实，二者是一回事，不过前者是意大利神秘剧的乡村形式，后者是城市戏剧。魔戏保持劳达的朴实无华的民间风格，神戏则发展为精致而讲究的戏剧。神戏的故乡是佛罗伦萨，这个爱好艺术的城市给神戏加上其惯常的艺术奢华，许多纪年史记载了托斯卡纳各地的铺张的演出。我们看到它似乎是 16 世纪的“整体艺术品”，包罗了文学艺术的整个领域。几段礼文、一首感恩赞、几首劳达、舞蹈、世俗歌曲、分部的艺术歌曲同器乐间奏混合在一起，整个神戏前面还有前奏。歌曲有独唱有合唱，舞蹈更是各式各样，应有尽有。这些表演事实上已经十分接近歌剧，但是，从神戏到音乐戏剧有一个渐变的过程，有中间环节 favola pastorale(田园寓言剧)。 *332*

田园剧的基本性质和神戏一样抒情、一样音乐化，因为它的根子——文艺复兴时期的拉丁语田园剧，也是那样抒情的。文艺复兴盛期，田园剧在意大利宫廷里盛行，从民间的农民场景和闹剧吸取更强烈的戏剧气息，从新兴的意大利文学舞台上的悲剧和喜剧吸取结构严密的形式。田园剧一旦进入戏剧圈子，必然受到古典学者和古典主义诗人的注意和试验，不久便采纳亚里士多德的喜剧规则。塔索的《阿明塔》和瓜里尼的《费多牧师》使田园剧达到后世作者从此以它为师表的形式。最早几部歌剧的台本依靠这类作品，取其假冒复兴古代悲剧的意图。因此，田园剧有两个抒情祖先，这是它何以戏剧性不强的原因。它是喜剧朗诵、抒情诗歌和歌曲的混合，不是真正的戏剧。每当风趣优雅的朗诵略为呈现悲怆的味道时，对话和抒情合唱部分自然而然地转用音乐，就这样，田园剧创造了一个新的体裁，音乐话剧(melodrama)，是音乐话剧把我们直接带进歌剧的世界。所以，田园诗歌一开始，音乐就是它的一个重要成分，而且我们必须记住，引来音乐的主要是抒情因素，不是戏剧因素，这一奇怪的事实还会反复遇见。

① 参见约瑟夫·纳德勒：《德意志部族与地区文学史》，第 114 页。

抒情戏剧的另一个重要源泉是幕间剧(intermezzo)。幕间剧原来是大型节日演出中间插入的不大的场景,由于有典型的早期巴罗克的奢华,就很快成为最吸引人的东西。但我们不能把对音乐和戏剧结合的兴趣停留于歌剧的祖先或仅限于最早的佛罗伦萨的歌剧乐派。这一结合,即音乐和戏剧的吸力,十分普遍;许多艺术家和文化人都钻研这一结合所带来的问题。大相径庭的形式,只要能用于戏剧,都被配上音乐,不仅包括韦基的牧歌喜剧和亚里山德罗·斯特里吉奥的极其流行的喜剧场景,还包括意大利剧场上演的古典主义悲剧。辛齐奥的《奥尔贝基》、特里西诺的

333 《索福尼斯巴》和多尔奇的《马里阿纳》演出时都有音乐,好像还不止是合唱。老加布里埃利之前似乎已有不少出名的古典悲剧"发现者",把索福克勒斯的《俄狄普斯王》配上音乐。加布里埃利的合唱虽然用复调风格,但都有一个独唱段落,表明作曲家愿意仔细遵照意大利译文的章法,让朗诵和诗歌得到适当的发挥。

可是,必须先有一个个人物,才能有戏。即兴喜剧如牧歌喜剧的合唱配乐不可能发展成真正的音乐喜剧,因为即使出自韦基等大师的手笔,复调永远无法承担剧情中的一个个角色。和整个倾向朝着音乐戏剧发展的同时,音乐作曲的技巧和表情手法向着个性化发展,至少明显地喜欢突出一个角色于其他角色之上。演出牧歌和尚松时,习惯地把高声部交给独唱,其他声部则交给一个或几个乐器,类似伴奏。文艺复兴盛期虽然并不总是具体规定如此演出,但是,毫无疑问,这样的单声部演出是广泛流行的做法,因为到世纪之交已有干脆用这种方式写的独唱牧歌。金凯尔代唤起人们注意卢扎斯科·卢扎斯基(死于 1607 年)的牧歌,卢扎斯基是弗雷斯科巴尔迪的老师,他的牧歌有一个、两个或三个独唱声部,加上写全的羽管键琴伴奏。① 虽然出版于 1601 年,但序言中写明这些牧歌作于若干年前。用一个乐器伴奏歌唱当然不是什么新发明,自从游吟诗人和恋诗歌手的时代起,早已有之,而且相当普遍。文艺复兴期间,这些有伴奏的歌曲给西班牙的浪漫曲和比良西科提供优美的音乐,用琉特琴伴奏。神戏中也有许多琉特琴或维奥尔琴伴奏的独唱歌曲插入在剧情中。

新的单声部风格经过许多先例和当时人的试验,出现在歌曲、教堂协奏曲、佛罗伦萨的歌剧中,时间几乎完全相同。乔瓦尼·巴蒂斯塔·多尼(1594—1647)提供我们研究这一风格巨变的活跃年代的最重要的原始资料,他是法官、著名的古典学者、修辞学教授、音乐文章的作者。② 他说到这一新的单声部的朗诵风格时,热情洋溢,认为它是走向由一个歌唱者来完美地表现歌词的决

334 定性的一步。他深信,用朗诵风格的这些单声部歌曲比唱歌更接近自然的说话,比复调更能直接地表现"情"。多尼界定"朗诵风格"(stile recitativo)的同时,还界定了另一种风格,"表演风格"(stile rappresentativo)为舞台而写的所有旋律都属于这种风格。还有一个术语,"表情风格"(stile espressivo)是指诗歌和音乐完美结合的任何一种声乐,诗歌内容和音乐表情匹配得十分理想,歌词的激情之处在音乐中有同等激情的呼应。这样,前一时期的反对复调风格之战收到了具体的效果,出现一个新的音乐表现风格。用此风格写作的人认为它比文艺复兴的风格不知好多少倍,而且能够表达人类感情和激情的最细微层次。诗人和音乐家密切合作,把这一新发现的表情手段发展为具体的音乐诗歌风格。

---

① 《国际音乐协会文集》IX 中奥托·金凯尔代文,以及同一作者的《16 世纪音乐中的管风琴和古钢琴》(*Orgel und Klavier in der Musik des 16 Jahrhunderts*),莱比锡,1910,第 157 页。

② 作品的重要摘录收在安吉洛·索莱蒂的《情节剧的起源》(*Origini del Melodramma*)中,图林,1903。

早期的音乐戏剧

对古代的真实或想象的文学艺术的无限景仰导致学术团体或学院的纷纷成立，它们在意大利的知识界完成了值得一提的文化使命，它们的影响跨越阿尔卑斯山脉和比利牛斯山脉。进入新的世纪后，这些团体大多数失去原有的冲劲，虽然有一些还保持原先的热情，保持精炼重于创造的审美观，但在巴罗克的动力型世界里，他们已显得是时代的错误——是一些受到官方的高度尊敬（和今天的学院派人士一样），但被活的艺术所光荣淘汰的文学艺术名人。"意大利挤满了各式各样的诗人和散文作家，评论家、修辞学家、文法学家、教授、经院主义者如杂草丛生。"[①]

这种倾向和氛围产生了佛罗伦萨的一个文学艺术组织，卡梅拉塔会社。会社成员除了贵族召集人威尼奥伯爵乔瓦尼·巴尔蒂（1534—1612）和贾科波·科尔西外，有诗人奥塔维奥·里努奇尼（1562—1621）、马里诺和基亚布雷拉，歌唱家佩里和卡奇尼，音乐理论家温琴佐·伽利略和吉罗拉莫·梅，这只是其中最著名的几个。文学家指导着这个纯艺术俱乐部的活动。巴尔蒂伯爵、梅和温琴佐·伽利略都向往古代，特别对古人的音乐感兴趣，这三人是会社的主力，但伽利略似乎是精神领袖。伽利略本人是多才多艺的音乐家，但从未受过同代人一般接受的教育。这位极其聪慧敏锐的审美者不仅激烈攻击上一世纪的伟大艺术，而且攻击整个复调体系，认为它亵渎了古人的清晰、素朴、明朗的艺术信条。他在1581年出版了《古乐与今乐的对话》，以十分激烈的语气申述自己的想法。还创作几首用单个声部演唱的歌曲，用一把琉特琴伴奏，使自己的论证更有分量。这些作品不幸遗失，后世无缘得知，但被习惯地认为是早期歌剧的祖先。但是，卡梅拉塔初期真的是搞戏剧吗？

335

"我起意创作有和声的说话，一种好好约束重歌唱（严格意义的）而不重歌词的倾向的音乐。"摘自卡奇尼所著《新音乐》一书的序言。[②] 序言的这几句话使我们相信，书的作者是一位歌唱家，不过和16世纪大多数歌唱家一样，多少懂得一些作曲之道。他感兴趣的并不是创造一种新的戏剧，而是为有人文主义倾向的歌唱家寻找一个新的重视音乐性的声乐风格。整个运动不过是促进诗歌和音乐相互靠拢的大趋势的一个方面。文艺复兴晚期已在有意识地培育和谐丰美的韵文和轻盈流转的节奏，诗人和音乐家相互竞争，迫切地追求歌词和音乐尽善尽美的结合。塔索和杰苏阿尔多合作，基亚布雷拉和卡奇尼合作，力求诗歌更适合咏唱，音乐更富有表情。可唱诗歌开始繁荣，卡梅拉塔会社的诗人对此起重要的作用。抒情诗歌和音乐保持亲密关系，一直到较近代，但二者结合中音乐因素的重要性起了根本变化。戏剧诗歌和音乐的结合有一个永远的难题，自从蒙泰威尔第以来的作曲家无不苦苦挣扎，追求一个多少成功的解决。难题就是这个音乐文学体裁中两大组成部分之间的竞争；三百五十年来，音乐家、诗人和哲学家一直寻找这两个因素之间的恰当平衡和联合。因为抒情戏剧和纯粹的戏剧不是一回事，前者的要求并不是后者的要求。除非我们承认歌剧是独立的、自身完备的、有自己一套规律的艺术形式，否则我们会犯瓦格

① 弗朗奇斯科·德·桑克蒂斯：《意大利文学史》，纽约，1931，Ⅱ，638页。

② 带有通奏低音的单声部咏叹调和牧歌集（1602，第二版1607，第三版1615），集子的名字成为一个整个时代的格言，犹如维特里的《新艺术》成为那一时代的格言。

纳那样严重的错误,他的文章字字珠玑,但是把歌剧的美学完全放错了位置。

早期阐述音乐戏剧的人无不在论著的序言中表明,坚决相信"古希腊罗马人是在舞台上咏唱整部悲剧的",这个假说是音乐戏剧,也即歌剧的出发点。但他们的人文主义热忱既不能为自己对古典传统性质的种种错误的历史结论辩护,也不能蒙蔽现代历史学家,他们在古典油漆的薄薄一层外衣下,不可能不看到抒情戏剧最初的意大利特性。佛罗伦萨的人文主义者寻求古人的音

336 乐戏剧,找到的却是现代世界的音乐戏剧。但是,这些审美者认为希腊戏剧就是用音乐写的作品(opera in musica),是不是完全错了? 就算他们对古代的音乐所知不多,我们的知识也是少得可怜,他们至少看出希腊戏剧的抒情性质。他们猜测,不仅有歌队合唱,还有真正的咏叹调穿插在整部戏中,在感情高潮时,剧情变成抒情的夸张,需要音乐,犹如教堂的尖顶需要一口钟。希腊戏剧的根本性质的确是抒情艺术,其抒情性只有现代意大利的戏剧堪与之比美。因此,它之被视为opera是可以设想的,因为"opera"就意味着 opera in musica,就意味着音乐,而音乐是抒情的同义词。还有一个更深刻的理由说明意大利歌剧和古典戏剧之间的亲缘关系:二者都源自一个民族的天才。希腊戏剧的简单的音乐和意大利歌剧的简单的音乐(同其他民族的歌剧产品相对而言)不能用一般的音乐标准来判断。蒙泰威尔第的《奥尔菲斯》中的小小的利都奈洛不能同 19 世纪的庞大的交响曲相比,约梅利的惊人的简练的宣叙调不能与现代清唱剧的巨大的合唱幻想相比。它们只能在其自己的领域里加以评论,在那里,它们将永远是抒情戏剧的光辉成就。

音乐和戏剧的关系问题奇怪地决定于产生它的国家。德国天才喜欢耽于梦想和形而上玄想,因此,他们的抒情戏剧,正规地说来,不是歌剧;歌剧应该是戏剧性诗歌和音乐的谐美结合,但这个平衡倾斜了,倒向了梦幻和象征。法国艺术也是这样,不过平衡倒向别的因素:情节太多。布瓦洛说,永远不会有一部好的歌剧写出来,"因为音乐不会叙述"。但是,这位法国大文豪否认音乐具备的叙述能力不是戏剧音乐的要素。法国音乐家常常忘记这一点,过多地一味描写行动和外在事件。法国戏剧对行动比感情更感兴趣,从不沉醉于戏剧的感情起伏中。对于感情,首先考虑其实用的方面,即有助于剧情的方面。讲故事般叙述,特别是长篇大论,并不适合歌剧,歌剧是 in medias res 通过具体事件进入剧情的,不用回忆、说理和其他理性手段。这并不是说歌剧不可以用叙述手段。如果音乐家用感情而不是用细节来使自己的朗诵有生气,效果有时极其美妙,因为细节只能靠滔滔不绝的叙述。

337 只有在意大利,我们看到"戏剧和音乐的神圣联姻"以真正谐美的方式达成。意大利人听歌剧,欣喜若狂,因为用的是现实的语言,从理性的锁链下解放出来的纯情的语言。他们不加讨论地沉醉于激情之中,不需控制地分享喜悦;这些品质有利于我们所称之为歌剧的那种特殊音乐的繁荣。而歌剧是意大利专有的体裁,除了几个例外,歌剧是一个纵情于生活和艺术的民族的体裁。不过,此歌剧非盛传为这一体裁的创始人心目中的歌剧,不是佛罗伦萨的绅士们希望通过师法古代范例加以再创造的音乐戏剧。

卡梅拉塔会社的文学活动植根于抒情诗歌,歌剧的第一个台本作者奥塔维奥·里努奇尼是在那一时代的温雅的文艺复兴诗歌的哺育下长大的,那种诗歌其实已经渐趋没落。在他的戏剧中,重点是抒情意境,尽管有舞台布景,尽管显然需要动作,还有公开宣布的复兴古典悲剧的目的。里努奇尼出身佛罗伦萨的高贵门第,是宫廷诗人,创作的抒情和戏剧作品通常是为宫廷效劳,总是按照宫廷的精神。他在歌曲中颂扬亲王主子的事迹,他写戏剧供他们娱乐。在爱好气派的梅迪契宫中,假面剧、芭蕾舞、彩车和狂欢歌特别流行,每一个节庆——婚礼、名流来访或狂欢节——都大肆铺张地演出。里努奇尼参加许多这类节庆活动的工作,当然由他来完成卡梅拉塔寻

求复活古典悲剧的文学目的。他写了《达夫内》作为不负"悲剧"之称的一个形式,大概于1594年在贾科波·科尔西家里第一次上演。具体日期尚未能断定①,但反正不可能太早,因为作曲是在卡梅拉塔于1592年改由科尔西领导后开始的。《达夫内》的成功是巨大的,以后几十年里反复演出。里努奇尼作过小小的改动,有些是迟至1608年改的;那时,已由佩里和卡奇尼分别配过乐的台本由马尔科·达·加格利亚诺(约1575—1642)重新谱曲,加格利亚诺是连佩里都自叹不如的一位作曲家。② 这部著名的台本最后被马丁·奥皮茨译成德语,1627年由海因里希·许茨作曲,从而成为第一部德国歌剧。

《达夫内》一般被认为是第一部歌剧,其实不过是一个试验,1597年里努奇尼重新修订后仍不过是一个戏剧化的田园剧。但虽然简单,虽然缺乏真正的戏,这部最早的"歌剧"还是比以前所有尝试写作音乐话剧的努力超前。《达夫内》第一次的配乐已经失落,所以第一部真正完整的歌剧是《尤丽狄西》。在《达夫内》的巨大成功的鼓舞下,里努奇尼为法王亨利四世与玛丽亚·德·梅迪契的婚礼写作《尤丽狄西》,音乐由佩里和卡奇尼谱写。1600年10月16日在皮蒂宫第一次演出,音乐基本上是佩里写的,中间插几段卡奇尼写的咏叹调。卡梅拉塔这个艺术小集团的艺术信条一定是经过周密详尽的思考,因为卡奇尼拿佩里已经配过音乐的同一个台本谱曲,结果相仿,虽然仔细比较声乐部分,卡奇尼的音乐本能显然更强些。《尤丽狄西》无论从文学还是音乐角度,都可以放心地称为歌剧,它体现了卡梅拉塔会社的所有憧憬和试验,台本不像《达夫内》那样仅仅是戏剧化的田园剧,而是第一流的戏剧诗,语言光彩照人。《达夫内》仍用田园寓言剧一称,"悲剧"一称出现在《尤丽狄西》的序言中,不久,里努奇尼的《阿里安娜》就干脆以tragedia(悲剧)称之。里努奇尼是佛罗伦萨人,14、15世纪的抒情大师的传统在他身上的根子太深,难免受已经蔓延于意大利诗歌中的马里诺主义的影响。所以说,新的抒情戏剧是在大有发展前途的诗歌的支持下开始的,虽然这些支持在歌剧历史的进程中不幸被丢弃了。

338

贾科波·佩里在《尤丽狄西》的序言中声称,他仔细观察人们的谈话,试图在音乐中表现人们说话时各种层次的平静和激动。为了在音乐上取得这种动和静的辩证,他要求每一个声部保持同一音高,直到歌词的意思要求变化时才变化,歌唱家停留其上的和弦也随之变换。佩里的乐队"很小",不处于显要地位,其作用不过是烘托歌唱家;作曲家坦率要求伴奏不分散听众的注意。合唱与乐队不同,积极活跃于剧中,并和它遥远的古典祖先一样,担负着戏剧中的观照沉思的任务。两部《尤丽狄西》音乐的合唱部分都是用恰当、虽称不上精湛的风格写的,流露出贵族业余爱好者的痕迹。但它们仍然像是音乐性不强的朗诵沙漠中的绿洲;必须承认,没有一个音乐性强的旋律,没完没了的朗诵,单调得叫我们受不了。这一切是说话,不是音乐;然而佩里那时的人以极大的赞美迎接这个朗诵风格。今天的学生听起来虽会觉得沉重,但这部作品刻有艺术探索的印记。《尤丽狄西》让人看到一个苦苦挣扎力求表现的新生艺术的常见现象,两位作曲者都流露出艺术家的信心,本能地觉得自己走的道路是正确的。

339

佩里、卡奇尼和加格利亚诺都是认真的艺术家,和卡梅拉塔的其他成员一起,声称他们把音乐从复调的枷锁下解放出来。岂知这个貌似解放的音乐比以前更不自由,冻结在呆板、受歌词支配的宣叙调里,成为咏唱戏剧。佛罗伦萨人的第一批成果中所见既不是古典悲剧的再现,也不是

① 参见O.G.桑内克:《最早的一部歌剧〈达夫妮〉》,《国际音乐协会文集》,XV。

② 这部歌剧的缩本刊于罗伯特·埃特那的《古音乐作品与理论集》(*Publikation Aeltere Praktischer und Theoretischer Musikwerke*)的第十卷中,莱比锡,1881。

古典悲剧的重生。和16世纪的意大利悲剧一样,它只是学者的模仿,尽管台本极佳,仍是一幅苍白的图画。可是,不要忘记,卡梅拉塔只是诗人和艺术家的聚会,其中没有一个音乐家是专业作曲家。要不是真正的音乐家把它从文人手中抢救出来,它很可能和法国经院主义者的格律诗一样,变成没有生命、矫揉造作、空想的形式。幸而有《尤丽狄西》的巨大成功,保证了音乐戏剧这一新体裁的前途,如今只待天才出世,把它从束手束脚的浮夸的节庆戏剧提高到音乐的领域,带领它走出重建古代悲剧的拟古文学,恢复旋律和歌唱的应有地位;不做戏剧的仆人,而做戏剧的灵魂。佛罗伦萨人要模仿的是感情奔放的说话,音乐戏剧的拯救者要表达奔放的感情。伟大的天才降临在一个音乐家身上,他不受柏拉图、亚里士多德这些神圣名字的束缚,把有学问的票友们强加于音乐的一切抛入汪洋大海。歌剧这种音乐戏剧诞生了。

蒙泰威尔第

这时出现了一个创造、组织一种新艺术形式的旷世奇才,他之出现于思想界,犹如自然界经过一系列失败的试验后,出现一个优秀物种。克劳迪奥·蒙泰威尔第(1567—1643)不仅是杰出的音乐家,他之所以伟大是因为他追求理想时能冥思苦想、有诗意的凝聚、严肃认真、百折不挠。他才是第一个复活古典悲剧的精神、创造既古典又现代的音乐戏剧的艺术家,不是佛罗伦萨的文人雅士。他是音乐的埃斯库罗斯,这位富有创造力的音乐天才的目的不是实现遥远的过去的理想,而是表达自己身上的生命和热情。气魄宏大的想象力、绚丽的色彩、旺盛的音乐创意、悲壮的节奏、令人惊骇的戏剧表情,在当时的音乐形式中找不到足够的天地。连牧歌也容纳不下他那些激情洋溢的思想,尽管他已是最伟大最大胆的牧歌大师之一。本能驱使他走向戏剧,但是有过写半音牧歌的感情经历后,他准会觉得卡梅拉塔的试验和声天真、结构幼稚、形式朦胧。曼图亚公爵一家彻底支持音乐话剧,要求蒙泰威尔第为一部戏剧配写音乐,这部戏的作者是曼图亚的国务卿亚历山德罗·斯特里吉奥,著名牧歌作者的儿子,他本人也享有诗人的盛名。

340

蒙泰威尔第为斯特里吉奥的《奥尔菲斯》谱曲时,大量利用被教条主义的佛罗伦萨人所丢弃的16世纪的财富,从复调时代以来一切可以戏剧性地加以利用的东西,都拿来同朗诵风格所提供的新的表情手段熔于一炉。是这种新与旧的综合在别人迟疑不决之处给了他信心。最重要的或许是因为蒙泰威尔第不是文人,所以不是为了满足理性愿望而为歌词谱曲。他的第一部歌剧《奥尔菲斯》可以名正言顺地称为音乐史上的第一部歌剧,他在其中找到的风格如此富有个性,作为第一部大型作品就能有此个性者,可说迄今尚未见第二人。传统的田园寓言剧的因素固然仍可见于《奥尔菲斯》,但田园寓言剧的旧手段被用于新目的,可以说,蒙泰威尔第调动当时所有的和声与管弦乐手段来实现他的戏剧目的。乐队参与剧情,发挥音乐的心理表现功能。乐队不再是漫无目的的背景,而是烘托舞台上的主要情境。《尤丽狄西》只用几个小节的器乐,《奥尔菲斯》有十四首独立的管弦乐曲,又称"symphony"(交响曲)。后来,根据习惯和手头可用的条件,蒙泰威尔第把乐队伴奏缩减为常用的小乐队,采用bel canto arioso(美声咏叙调),把宣叙调(也译朗诵调)强制纳入更小的篇幅,证明完全取决于歌词步调的佛罗伦萨人的安静、均衡、没完没了的朗诵,不是真正的戏剧家的本行。他的宣叙调从来不长,因为他体会歌词的抒情内涵,用短小的咏叙式经过句来打断朗诵。他怀着同样的愿望对待旋律,不是坎佐那那样轻盈优美的旋律,而是

大胆的弧形、表现感情、雕刻似的旋律,使一百年来的作曲家如痴如醉。他写对话时,更喜欢留有余地,让独唱者一起重唱。总而言之,他达到的风格以自成起迄的曲式的戏剧性连续为基础,这种风格注定要统治歌剧两百年。这样,蒙泰威尔第的工作宛如一根巨大的线条,从革命的牧歌,贯穿朗诵风格的朗诵音乐戏剧,到由一个个自成起迄的曲式组成的新的歌剧概念,包括并总结了早期巴罗克的所有音乐倾向。

温琴佐公爵去世(1612)后,蒙泰威尔第抓住机会谋求更好的职位。如今已名闻全国的他,得到意大利最为人所觊觎的音乐职位——威尼斯圣马可堂的唱经版指导兼指挥。他抵达那里时,歌剧尚未引进威尼斯,蒙泰威尔第以全副精力创作教堂音乐,那是他的岗位职责。这一领域中的有些创作幸运地被保存下来,已出现代版①,但是从 1615 年开始出现的舞台作品、芭蕾、幕间剧、宗教剧和歌剧都已散失。1630 年一场大瘟疫肆虐,亚德里亚海边各国以前对艺术和娱乐的普遍爱好熄灭了,年迈的大师也不再追求尘世的快乐,于 1632 年按立为教会的祭司,遁入空门。 341

1637 年第一座歌剧院的建造,公众对歌剧的热忱,惊醒隐退的蒙泰威尔第,激活他的创作本能和戏剧血流。这时,他写作了最后的几部歌剧,从留传下来的两部《尤利西斯还乡》和《波佩阿的加冕》来看,都是用戏剧来刻画和用艺术来表现最深邃最深情的人性问题的伟大奇迹。《波佩亚》最近已恢复演出,进入某些欧洲剧院的常备剧目。其音乐激情、一气呵成的行云流水般的旋律,可谓歌剧剧目中独一无二的精品;只有七十九岁的威尔第创作的《法尔斯塔夫》在悲壮的失望和迷人的诗意方面堪与蒙泰威尔第作于七十五岁时的《波佩亚》相比。

蒙泰威尔第常被现代作家比作瓦格纳,但就算这类说法成立,恐怕蒙泰威尔第与米开朗琪罗有更密切的亲缘关系。在为材料和形式的运用进行艰巨的探索,在为解放人的力量进行不懈的斗争,在为生活的最终目的毫无意义而悲壮地呐喊这些方面,他们是至亲。最后,两位天才的命运也相同,那是神秘而安详的孤独,是外部世界的噪声不能穿透、宗教和爱情的抚慰无法缓解的孤独。也许蒙泰威尔第常常感受到自己身上的新文化的巨大活力,胜利的节奏和旋律,但是他在暮年写的一首美丽的牧歌结束处叹道:“sono un deserto”,坦白自己的孤独之感,犹如身处无垠的荒漠。这一壮丽的孤独教会他如何对待人的心灵,不是通过古典主义的教诲,而是通过同情。他滞留于表现人的悲哀,因为在他看来,悲哀和受难显露人的原形。他觉得,只有痛苦和不可征服的激情才造就人:一个能生活在世上、英勇地战斗、牺牲的人。“阿里安娜使人感动,因为她是女人,奥尔菲斯则是因为他是男人”,蒙泰威尔第在 1616 年 12 月的一封信中这样写道。为了使他们能够像真正的男人和女人,大师揭示他们于受难的阵痛之中。听到尤丽狄西去世的消息时,奥尔菲斯的世界崩溃了;阿里安娜的悲歌是一颗心在痛苦中呼唤死神的拯救。《波佩亚》中的爱情场景燃烧着情欲的陶醉,低声俏语的抚摸,涌涨为激情的迸发。卡奇尼和佩里做梦也想不到这样的感情音调,而我们今天仍生活在这位曼图亚音乐家的戏剧精神的遗产上,他和伦勃朗一起是巴罗克时期揭示人心深处秘密的伟大诗人。 342

如果佛罗伦萨的人文主义狂热分子的刻板规则得逞,我们的整个现代音乐或许会受到严重打击。但是,卡梅拉塔会社是巴罗克时期意大利感情世界中的一个奇怪的文艺复兴孤岛,因此是时代的错误,不可能发展。这一事实证明往往被人忘记的一条规律:进行试验的革命艺术家难得是把我们带入期望中的乐土的人,就在踏上乐土边缘之际,领导权落入更审慎仔细、但更强大的人士手中,他们不愿丢弃过去,同时又能吸取现在。有这种脾性的巴罗克意大利人不回首远眺古

① G. 弗朗切斯科·马利皮埃罗:《克劳迪奥·蒙泰威尔第歌剧全集》,1927。

人的神话般的朦胧世界,他们是向前看的现代艺术家。一旦惊醒,脉承老路的音乐家,真正搞音乐的人便来接过领导,带回了遭贬斥的几百年音乐艺术积聚的财宝。对位恢复其崇高地位,在音乐戏剧的生气勃勃的合唱中找到全新的发挥天地。蒙泰威尔第无比精湛的牧歌式合唱的写作技巧,使他的合唱成为最听使唤的工具。没有约束地流淌的宣叙调受到咏叹调的鲜明对抗,形成旋律与朗诵的对抗。他的旋律似乎不受做诗法规律的约束,通常完全根据音乐需要来塑造。从戏剧角度来说,咏叹调应该出自朗诵,因为宣叙调才是承载剧情的戏剧媒体,咏叹调则是为总的抒情意境推波助澜。早期的台本作者深知这一点,里努奇尼具有戏剧的真知灼见,把阿里安娜的悲歌——那段伟大的独白,甚至可以说是整部歌剧的"伟大的咏叹调"——写成这部戏的自然焦点。他不用滔滔不绝的长篇大论,不用不痛不痒的牧歌式韵文,而是实实在在地表现悲哀。蒙泰威尔第与里努奇尼合作产生的音乐作品引起轰动,每家每户"只要有一架羽管键琴或一把琉特琴,都回荡着一条颤抖的嗓子唱的阿里安娜的如泣如诉的音调"。简直可以用这首悲歌来命名音乐史的一整个章节。作曲家无不赞赏它、模仿它,直到世纪结束。它的深刻的人情味不仅感动意大利人,也感动外国作曲家,包括巴赫家族的一位杰出成员——约翰·克里斯托夫·巴赫(1642—1703),他的"悲歌"《上帝啊,您究竟怎样》紧跟所师法的范本。①

343

谈论法国文艺复兴的尚松时,我们注意到大多数尚松的结构小心地对称。第一段通常在一个不同的中间段后重复,产生一个不妨用字母表示为 A-B-A 的曲式布局。器乐坎佐那借用同一个曲式结构方法,以 da capo aria,意即"从头再来"(译作"返始咏叹调")之称对后世几百年的音乐起重要作用。这种手法的少量应用可见于维亚达纳的《教会协奏曲》,但早期单声部作曲家一般不重视它,主要原因估计是因为它不适合古典主义的朗诵体系。像蒙泰威尔第那样对圆满曲式特别敏感的音乐家不可能对如此适合音乐结构的布局置之不理,早在《奥尔菲斯》中,已出现短小的返始咏叹调。这类自成起讫的分节式音乐结构使音乐家的艺术更加有别于佛罗伦萨文人的艺术。

宗教歌剧·清唱剧·喜歌剧

罗马和威尼斯

早期单声部音乐的创作中心是佛罗伦萨和罗马,佛罗伦萨还吸引了曼图亚和博洛尼亚的音乐家。佛罗伦萨人继续忠于他们原来的"古典主义"音乐戏剧的纲领,几乎像苦行僧那样写作单调的朗诵,使人们对新的抒情戏剧的热情骤减。罗马人起先地位不高,如今开始站立起来。可以设想,罗马的音乐戏剧更接近宗教剧,不像世俗的歌剧。耶稣会人士一眼看出这一新体裁的巨大潜能,不仅支持"朗诵戏剧",还迫使神学院和大学为新的音乐戏剧出力。有许多新的作曲家是教士和教皇唱诗班的成员。佛罗伦萨和曼图亚的歌剧由当地的贵族赞助,罗马的抒情戏剧得到宗教界的大力支持。但在罗马歌剧初期,我们看到各种趋向和品种的混杂,需要理清一下头绪。

歌剧问世的那一世纪中,opera 一词并没有特殊的意义,除非后面加上 per musica 或 in musi-

① 这首被错误地认为是 J. Ph. 克里格的作品刊于《德国音乐名作集》,53—54。

ca,说明它是一部“音乐作品”,但也可能是各种各样的音乐作品。直到这一世纪末,这一名称才定位于抒情戏剧,成为 dramma per musica(音乐戏剧)或 melodrama(音乐话剧)的同义词。(但 melodrama 一称尚未获得 19 世纪给予的情节剧含义。)同样,cantata 或(cantada)一称也很早出现,用于许多形式的声乐,后来才作我们今天理解的意思讲。17 世纪初,通常指讲故事的抒情诗,指配上单声部风格的音乐。其中各段由叙述者 testo 的宣叙调串联起来。(后来,在 J. S. 巴赫的受难曲中,叙述者叫做福音师。)Cantata 可谓名副其实的作曲学校,因为在其不大的框架内,可以安全地进行试验,构造一个个场景,留待以后用入歌剧。还有 oratorio,此称始于 1640 年,经过不知其详的几十年后,后来用于我们今天所看到的音乐形式。清唱剧与歌剧的根本区别在于没有舞台布景,它诉之于听者的想象和思维。过去和今天都偶尔有人加布景上演,但并不改变这一审美观点。因此,歌剧、清唱剧、神戏、田园寓言剧、康塔塔和戏剧音乐(dramma per musica)不一定是不同的东西,都是用新的单声部风格配乐、穿插合唱的戏剧,虽然罗马歌剧的剧名表明它们的祖先比佛罗伦萨的卡梅拉塔的戏剧风格的祖先还要早。 344

礼文剧几乎完全被神戏所吸收和主宰,但仍有些风格特征说明老的礼文剧的因素存活下来,重现于清唱剧中。清唱剧的历史让我们看到俗语清唱剧(oratorio volgare)和拉丁语清唱剧的不同,前者通常用韵文,后者用散文。二者都有我们所知道的清唱剧的典型特征,但在当时音乐生活中的地位不同。早期的拉丁语清唱剧同教会的圣事礼仪有关,而俗语清唱剧被排挤在礼文和教堂外,在“祷告厅”举行的祷告会上演出。尽管拉丁语清唱剧得到官方的认可,意大利人知道的不多,尽管看上去出色,罗马人很少采用。我们只得转向其普及形式——意大利俗语清唱剧,来探索这一新与旧的形式、宗教与世俗的戏剧、民间和艺术的抒情诗的错综复杂的混合物。

为了提高人民的道德和虔诚,菲利普·罗莫洛·迪·内里(1515—1595)成立一个在俗居士协会,在他家里进行修炼,1558 年后在圣吉罗拉莫讲经堂进行修练。内里出身名门望族,从小对宗教修炼感兴趣,但他不是禁欲主义者,总是培育友爱、风趣、彬彬有礼、有修养的气氛。还是俗家人时,他已讲道,罗马人十分爱听。1551 年按立后,进圣吉罗拉莫堂,在那里举行不拘一格的聚会,有各式人士参加。这个协会的名称 Congregazione dell' Oratorio 是否得自聚会之处——讲经堂,或是如某些人所认为的,得自成为他们的宗教修炼的中心的祷告,即 orazioni,尚不清楚。这些灵性修炼活动极为成功,早在 1564 年,罗马的佛罗伦萨人社区要求内里担任当地会众的领袖。格里高利十三世确认这个社团的章程,内里一生被尊为圣徒,一直领导这个社团,直至于 1595 年去世。 345

阿西西的圣方济各和圣菲利普·内里的生平和工作罕见地相似。两人都十分关心提高人的伦理、道德和宗教水平,两人都带动群众运动,实际上是教会范围内的改革运动。几百年前方济各会的唱经人在托斯卡纳各地唱劳达赞歌,那些灵性焕发的虔诚的歌曲回响在内里的门徒的祷告会上。罗马不太熟悉劳达赞歌,似乎是在内里和安尼穆契亚来罗马后才扎根的,二人都来自这种宗教音乐的故乡托斯卡纳,劳达赞歌从此有一番伟大的艺术前程。essercitii spirituali(灵性修炼)不是内里的发明,虽然劳达赞歌和原来的方济各会的诗歌一样温和、友善,但不容忽视它和罗耀拉的灵修操练(exercitia spiritualia)十分相似,后者在内里到罗马时,已有一大批热心的信徒。如果神秘主义的灵修气质在内里身上占上风(内里的修炼其实只是耶稣会的严格操练的翻版,不过通俗、平和而用俗语),我们可不要忘记,温柔慈善的圣方济的信徒到后来成了把鞭笞派的荒谬教义传遍欧洲的人。内里和罗耀拉是朋友,菲立普聚会的许多劳达赞歌集有耶稣会的烙印,有些还用西班牙语出版,这一事实证明它和耶稣会的合作。是这一合作后来使清唱剧得以迅速发展,因为耶稣会教育人以强烈的物质现实性来感悟想象中的人物,这样的训练为清唱剧铺路。内里、

346 因杰涅里、安尼穆契亚和其他老一辈作曲家写的灵修劳达朴素安祥,但是到内里门徒的作品里,就见到各种夸张的寓言式场面,表现强烈透顶的耶稣会抒情戏剧。

内里于1595年去世,仅仅五年后,原来只闻朴素的戏剧化祷告歌声的厅堂,如今回荡着排场浩大的神剧的乐队和合唱,宗教歌剧诞生了。

1588年,埃米利奥·德·卡瓦利埃利(约1550—1602)负责托斯卡纳宫的娱乐事宜。这位才气横溢的罗马贵族、芭蕾的发明者、牧歌作曲家、聪明温雅的演员兼舞蹈家,被卡奇尼的朗诵牧歌所吸引,试着用同样的风格给塔索的《阿明塔》片段谱曲。接着有了两部独幕田园剧,是被誉为女诗人的劳拉·朱蒂奇奥尼为他写的。在成功的鼓励下,佛罗伦萨宫的这位"艺术和艺术家的总督导"试图以新兴的音乐戏剧技巧来装备神戏。结果,素来保持沉思冥想风格的老的中世纪神秘剧有了和弦的粉饰,有了我们从亨德尔的作品中熟悉的那种和弦粉饰,开始踏上通向清唱剧之途。卡瓦利埃利的《灵魂与肉体的表现》于1600年在内里的讲经堂之一,瓦利切拉讲经堂,第一次演出。[①] 戏的主要角色是寓言式的象征——时间、生命、尘世、享乐、理智、灵魂、肉体,但一看原版的序言,便很清楚,这部作品要像歌剧那样上演,有布景、舞蹈等等。鉴于此,鉴于卡瓦利埃利的工作和菲立普的讲经堂没有任何直接联系的事实,我们不能接受现代的音乐史教程普遍采用的伯尔尼的说法,把卡瓦利埃利的戏说成是第一部清唱剧。这部作品是歌剧,内容当然是宗教性,但它和其他佛罗伦萨歌剧一样是舞台剧;它是流行时间不长的宗教戏剧的第一部,后来便被现代的清唱剧所吸收。卡瓦利埃利的戏最重要的一点是幕间剧之壮观,他常常帮助排演幕间剧供节庆演出,壮丽的幕间剧开始取代禁欲式的佛罗伦萨理想。不久,俗语清唱剧问世,利用从宗教歌剧和世俗歌剧那里学到的东西;但这些清唱剧不用布景,恪守真正的清唱剧的纯粹想象静观的风格。介绍、连接各个段落的文本,必须朗诵得动人而有说服力,才能抓住听众的注意。主题一经
347 介绍,或者轮到讲述一个要点时,允许合唱发表抒情的评论。合唱参与我们不妨称之为"剧情"之举,可以说是亨德尔等现代清唱剧作曲家谱曲技巧中最令人叹绝的一手,很早就随着文本或其他独唱段落的突然打断而出现在世俗清唱剧中。

到17世纪中叶,实际上在1640年左右,菲立普聚会的原来程序改变了,讲经堂以前只用于祷告和忏悔,以及诵唱灵修劳达,如今上演清唱剧,而清唱剧篇幅之大,不得不分成两半,中间插以证道。从此oratorio一词指这种音乐形式本身而不指演出这种音乐形式的厅堂。羽翼丰满后的清唱剧不仅大为流行,而且在一定程度上成为歌剧的劲敌。罗马的拉丁语清唱剧(只在圣马切洛讲经堂演出)受到教皇和教会显贵的支持,他们不遗余力地保持演出的高水平,聘用大量优秀歌唱家和一个大乐队。城里的教会和世俗的贵族都来观看。平民百姓不去,因为不懂拉丁语。圣马切洛因此得到大斋节期间有教养人士最时髦的集会场所的美名。这些早期的清唱剧仍是灵修戏,仍附带一定的戏剧成分,加上舞蹈和幕间剧。宗教歌剧从这种氛围中脱颖而出,不足为奇。

第一部宗教歌剧是叫做《尤梅利奥》的田园剧,1606年上演,作者为德高望重的教会作曲家、著名的理论著述家阿戈斯蒂诺·阿格扎里(1578—1608),许多作品继而出现,在加入意大利籍的德国人约翰·黑罗尼穆斯·凯普斯伯格(死于1650年左右)写的《圣依纳爵·罗耀拉封圣记》中登峰造极,1622年在耶稣会学院上演。这类作品经常在红衣主教和贵族的宫中演出,为世俗歌剧准备土壤。由于罗马歌剧几乎完全不受文学的约束,台本作者和作曲家着手创造真正实用的音乐戏剧。

---

① 该总谱的真迹影印本刊于《意大利情节剧杰作集》(曼蒂卡编),罗马,1912。

罗马歌剧可以用一个伟大的名字——巴伯里尼——来代替。这不是一个艺术家的名字，是一个赞助艺术的家族的名字。三位巴伯里尼亲王都热爱音乐，出资建造一座很大的歌剧院。巴伯里尼剧院是一座豪华的建筑，堪与今日的任何一座大歌剧院比美，容纳三千多个观众，1632 年开幕，上演的歌剧名《圣阿列西奥》[①]。歌剧的作者斯特凡诺·兰迪（约 1590—约 1655）是 17 世纪前半叶最著名的歌剧作曲家。他是教皇唱诗班、也是帕多瓦大教堂的成员兼唱经版指导，后成为罗马歌剧的第一个代表。他的作品的特点是高尚的旋律创意、戏剧力量和哀情，这一切使他成为与蒙泰威尔第同时代一位值得敬重的人。歌剧随之而出现一种新的情调，最不可能出现在罗马这座永生之城的情调。 348

古典题材如《奥尔菲斯》、《达夫内》、《狄多》固然盛行多时，塔索和阿里奥斯托的民族史诗很快在音乐戏剧中找到立足之地，过不多久，歌剧的历史气氛、古典主义气氛遭到 17 世纪意大利生活气氛的入侵。《圣阿列西奥》不是神戏，不是简单的宗教歌剧；它是第一流的音乐悲剧。它不介绍抽象的思想，剧中人取自罗马生活中的类型，显示出犀利的心理观察力。问世尚不足二十五年的歌剧，已是真正的现代民族戏剧。意大利戏剧的拿手杰作，即兴闹剧，在入侵牧歌成功后，虽然未能超出仍属抽象的牧歌喜剧范围，也终于进入歌剧。日益流行的世俗歌剧接受喜剧因素，接受拉丁心灵里根深蒂固、但遭佛罗伦萨的考古学家们废黜的喜剧因素。兰迪是第一个在戏剧中穿插滑稽场景的作曲家，这一受到热烈欢迎的创新日后导致谐歌剧的成长。第一个反响是 1637 年在巴伯里尼剧院上演的音乐喜剧，叫做《猎鹰》，作者韦吉利奥·马佐基（死于 1646 年）是罗马的主要作曲家之一，圣彼得堂的唱经版指导。但是，这一创新的功劳应该归于写台本的诗人，红衣主教罗斯皮格利奥西，后来戴上教皇的冠冕，叫做克雷芒九世。这位教会君王对音乐表示如此巨大的热忱，以致被指控为不惜为了歌剧而牺牲教廷的利益；他也许是一个平庸的教皇，但绝对不是一个平庸的艺术家。作为教廷特使驻马德里时，红衣主教罗斯皮格利奥西已接触欣欣向荣的西班牙戏剧，他后来写的台本显示出他熟悉卡尔德隆的戏剧；难怪田园剧不久就掺入一些比较现代的因素。红衣主教的下一步就是同两位作曲家韦吉利奥·马佐基和马可·马拉佐利合作，结果可谓真正创造了意大利的喜歌剧——谐歌剧（opera beffa）。1639 年上演三幕喜剧《看，谁在受苦》后，1653 年上演了罗斯皮格利奥西的《从恶到善》，由马拉佐利和阿巴蒂尼作曲，显示出短短几年里谐歌剧风格取得惊人的进步。第一和第三幕都用精彩的小终场曲结束，所有声部一起上台。《从恶到善》成为谐歌剧的鼻祖，意大利人爱好施心计、意大利人玩世不恭、有幽默感和戏谑的风趣、有捕捉滑稽情景的天赋，这些在谐歌剧中找到自然的发泄。谐歌剧在下一世纪成为意大利气质的最可爱的表现之一。 349

将近这一世纪中旬，歌剧、清唱剧和康塔塔似乎已经找到各自的行动天地，虽然仍旧相互依赖，但已踏上各自的征程。当时罗马的主要大师是乔瓦尼·贾科莫·卡里西米（1605—1674）和罗易吉·罗西（1598—1653）。早期单声部风格的生硬死板已经消失，音乐语言的无限灵活实现了人文主义者追求一种"甜美"、"温柔"风格的愿望，他们以为在佩里的基本上生硬而不好听的宣叙调中已经找到的那种风格。

卡里西米在拉丁语清唱剧领域的成就和蒙泰威尔第对改变歌剧命运的有力行动一样卓绝、一样重要。富戏剧性的音乐朗诵和高贵的旋律创意造就了意大利音乐史上的一个乐派，开创了

① 我们幸而有一位法国旅行家让·雅克·布夏的记述，描写巴伯里尼宫廷和那里的演出。参见《音乐的历史与评论月刊》，1902 年 1 月号。

这些“伟大形式”的大师辈出的时代。卡里西米的活动虽然集中在拉丁语清唱剧上,但他的作品不是宗教歌剧,不像卡瓦利埃利,而是真正的清唱剧,是我们现代意义的清唱剧。18世纪的历史学家和音乐著述家——马特松、伯尔尼和霍金斯——用尽最高的谀辞来赞美他,19世纪则认为他是17世纪的亨德尔。这类比喻都缺乏科学根据,但卡里西米和亨德尔有许多共同之处。卡里西米和亨德尔一样,把主要兴趣放在壮丽的合唱上,处理技巧卓绝;和入籍英国的德国人亨德尔的合唱一样,意大利人卡里西米的合唱也总是乐章式“剧情”的一分子,因此没有固定的一套格式。不过卡里西米的合唱音乐不是复调,一般很少用对位,赋格更是完全不见。他的合唱有非凡的现实主义地唤起共鸣的力量,反映出耶稣会建筑那样的精神。这是可以理解的,因为他的台本是耶稣会教士写的。然而,卡里西米的戏剧表现力并不限于合唱声部,他的宣叙调和独唱同样气势磅礴、充满生机。卡里西米的影响是普遍的,不仅在当时的意大利清唱剧中可见其印迹,在许茨这样的大师以及更晚近的作曲家身上都可见他的印迹。众所周知,亨德尔在时间紧迫之际,整个整个场景地挪用卡里西米;卡里西米的清唱剧是亨德尔自己创作那一类合唱音乐的出发点。大为令人遗憾的是,卡里西米的许多作品至今尚未出版,而且有不少在镇压耶稣会的时期丢失了。这位作曲家任圣阿波利纳尔堂的唱诗班指导四十六年,这所耶稣会教堂的档案遭销毁时,他的作品或被销毁,或当作废纸处理。

350 路易吉·罗西是朗诵的“音乐话剧式”歌剧过渡到由自成分明的纯音乐曲式构成的新型歌剧时出现的一个重要人物。他的康塔塔中也表现出对圆满曲式的古典爱好,现尚存好几百首。虽然这位德高望重的作曲家的作品出版得极少,专著中散见的少量康塔塔和作品片段散发的轻盈忧伤的韵致说明他有一颗极其敏感、极其诗意的心灵。罗西在康塔塔领域中的造诣相当于卡里西米在清唱剧,或者说在神戏方面的造诣。

罗马音乐家极大地发展了歌剧的结构、戏剧和技巧,给人以深刻印象。除了引入滑稽成分,为谐歌剧铺路外,《看,谁在受苦》的作曲家们还采用轻快的滑稽对话,后来得名为 recitativo secco (清宣叙调)。《圣阿列西奥》每一幕前都有相当规模的器乐前奏,引起巨大兴趣,引起许多人模仿,最后导致结构精美的歌剧序曲。罗马人改组乐队,取消16世纪用的庞大芜杂的装备,用弦乐为乐队的中枢和基础,这个原则从此被保留下来。但他们并不忽视单个的乐器,常把伴奏中的重要任务派给单个乐器,和交给整个乐队一样。宣叙调摆脱原来的死板地宣讲叙述的性质,成为承载戏剧音乐剧情的灵活工具,独唱和咏叹调则塑造成圆满地自成起迄的形式。总之,罗马歌剧焕发出健全的戏剧气氛和地道的音乐素质,影响正在惊人迅速地兴起的其他歌剧乐派。其中威尼斯乐派最多产、最绚烂、最迷人,保持领先地位,直到歌剧淹没在世纪末的陈词滥调中。

威尼斯一直保持共和城邦性质(至少在统治者不是世袭的这一点上),它没有像佛罗伦萨、曼图亚、罗马那样的宫廷机构作为歌剧之家。这足以解释何以歌剧虽迟迟不进入这个亚德里亚海滨共和国,但是一旦被接纳,便具有完全不同的社会地位。歌剧突然从王公、红衣主教的宫廷,从富贵人家和高贵的文人圈子进入公共地界。广大公众一旦得以进入观看并出钱资助剧院的生存,他们的兴趣和愿望不得不加以考虑。他们看惯了盛大的迎神赛会和户外演出等壮观场面,在351 巴罗克气质特有的爱好寻欢作乐的驱策下,要求音乐戏剧演出提供声色之乐,让人开心。佛罗伦萨的音乐戏剧不仅缓慢沉闷,规模也不大。《尤丽狄西》的演出不过半小时,放在专业剧院演出,肯定太短。幸而第一个来到威尼斯的是贝内代托·费拉里(1597—1682)领导的一个罗马剧团,带来了在罗马歌剧哺育下成长的音乐家的广泛经验和良好趣味。1637年圣卡西阿诺剧院在一片欢呼声中开张。费拉里是诗人兼作曲家,是在公共歌剧院上演的第一部歌剧《安德罗梅达》的台

本作者。两年后，又造了两座歌剧院，由费拉里和《安德罗梅达》的作曲家弗朗切斯科·马内利掌握部分的经营权。又有许多歌剧院建造，开始了真正的大量生产。将近这一世纪末，威尼斯的每一个教区有自己的歌剧院，通常以教区的名字命名。

年老的蒙泰威尔第从隐居中惊醒，带了学生弗朗切斯科·卡瓦利，于1639年当上威尼斯歌剧的旗手。前文已经提过他晚年的精彩作品，但是这位伟大的戏剧家还不满足于创造真正的戏剧语言方面的成绩。他在世俗清唱剧《坦克雷蒂与克洛林达之争战》的序言中说，他正企图建立一种"激动风格"(stile concitato)的辩证法和技巧，为了要找到更适当的手段来表现人性中的粗野、躁动、叛逆的成分。他的乐队咆哮、颤抖；弦乐中不几年前才出现的震音和拨奏被运用到乐队中，此后继续作为戏剧伴奏的骨干。蒙泰威尔第的乐队写作无论多么高明，他的最后一部、也是最伟大的杰作《波佩亚的加冕》的真正意义在于通过歌唱嗓音进行浓笔重彩的戏剧刻画，关照得无微不至。这是歌剧的出类拔萃、光辉灿烂的境界。历史进程中，每当歌剧作曲家忘记了嗓音和乐队的这一主次关系，他们必然会把歌剧赶进死胡同，只好等待不追求富丽堂皇的排场或形而上学的玄想的真正的音乐家来拯救。

彼尔·弗朗切斯科·卡莱蒂布鲁尼，后来改用关心他的教育的威尼斯庇护人的姓氏而姓卡瓦利(1602—1676)，是圣马可堂的著名音乐指导之一。共作歌剧四十二部，都遵循他的老师蒙泰威尔第创始的做法。如果说他在歌剧中显露的天才比不上老师，他对戏剧的强烈感情，色彩绚丽的乐队处理，有趣的和声和旋律语言，扩大了歌剧的艺术天地。卡瓦利交给合唱的任务，比一般的威尼斯做法重要，咏叹调和宣叙调脱钩，在他的作品中几乎完全做到。他誉满全欧，他的《贾索内》、《埃吉斯托》和《塞尔斯》在所有歌剧院里轮回演出。然而，尽管伟大，卡瓦利没有蒙泰威尔地那样完美的艺术品质。他的作品不平均，感人的杰作中有时有敷衍了事之笔。亨利·普律尼埃尔有趣地透露道，卡瓦利为了赶时间，有时竟连他要谱写音乐的那场戏的台词都来不及熟悉。写《卡利斯托》时，一首二重唱都快写完，才发现台本中还有一个第三者，只好重写整个场景。 *352*

马克·安东尼奥·切斯蒂(1623—1669)是卡瓦利的最著名的同仁，也是威尼斯歌剧乐派的领袖。他曾在沃尔特拉任唱诗班指导，在因斯布鲁克的费迪南大公宫中任唱诗班指导，后又是教皇唱诗班的男高音歌唱家，方济各会的僧侣，奥地利皇帝利奥波尔德一世的宫廷指挥。尽管他多次出逃和旅行，切斯蒂的大部分创作时间在威尼斯度过，与卡瓦里分享荣誉。两位对手的风格不无相似之处，但切斯蒂的性格更加抒情，旋律比卡瓦利丰盈芳醇。令人无法抗拒其娇艳美感的意大利音乐的旋律特性中有他的一份巨大贡献。在他的歌剧中，咏叹调比合唱多；这是时代趋向的反映。咏叹调和独唱宣叙调成为这一世纪中旬威尼斯歌剧的主体，合唱场景主要是二重唱。可是，作曲家们，尤其是切斯蒂，为维也纳、巴黎和慕尼黑的皇宫贵族的剧院写作时，热衷于巴罗克的铺张浪费的靡丽奢华、恣意挥霍，不愧是时代的产儿。1666年在维也纳上演的《金苹果》要求的装置近乎荒唐，意大利美声唱法的最后这部伟大的合唱歌剧的上演化掉皇帝一笔可观的资金。

罗马、维也纳和其他地方的歌剧演出采用光艳照人的巴罗克剧院的所有昂贵的布景、合唱和乐队设备，由"商业"利润经营的威尼斯的剧院面临我们今天的商业歌剧院面临的同样问题。无独有偶，威尼斯的圣卡西阿诺剧院在17世纪所采取的做法似乎和纽约的大都会歌剧院在20世纪采取的做法一模一样：不计代价地聘请世界各地的优秀"明星"，合唱队、乐队和布景只好将就着对付。到头来，合唱被挤出威尼斯歌剧院，似乎主要是因为经费问题，经营剧院的股份公司不得不节约开支。

353

17世纪晚期的意大利歌剧

此时，戏剧，特别是音乐戏剧，成为强烈的嗜好，到处人们趋之若狂。博洛尼亚一地有六十家私人剧院，隐修院和大学的剧院还不算在内。1678年，罗马的私人家里上演了一百三十部喜剧。从圣卡西阿诺开张到这一世纪末，威尼斯的十六家剧院上演了三百五十多部不同的歌剧。如果我们知道那里的人口不到十五万，更可见巴罗克时期对歌剧的疯狂程度。除了这三百五十部威尼斯歌剧以外，至少还要加上威尼斯音乐家为其他意大利剧院和外国剧院写的同样数量的歌剧。这么多歌剧中，只有六分之一保存下来，都是手抄本。1640年后，很少出版歌剧或康塔塔谱子，一半是因为印刷社应付不了偌大的产量，一半是因为这些歌剧都是昙花一现之作。如果一部歌剧被另一家剧院接受，不是首演的那家，原来的总谱便不能用，因为每一部歌剧都必须按照当地的具体条件进行调整。只保留台本，由当地指挥根据人事条件而重新作曲的情况不为少见。

一切因素美满地结合是早期歌剧的福气，但并不长久。诗人们希望继续走里努契尼开辟的道路，但随着歌剧越来越兴旺，他们发现出售台本是一大生财之道，往往把台本印成豪华版。观众喜欢对照台本听歌剧，因此惯常带一支小蜡烛照明。早期台本上有几页烧焦、有几页滴上蜡烛油，说明人们对17世纪初歌剧的文学部分感兴趣。后来，像里努契尼那样构思的音乐话剧绝迹，直到18世纪的伟大戏剧诗人泽诺和梅塔斯塔西奥出世。古戏剧的理想被彻底抛弃，歌剧变成十足浮浅的艺术，追求奢侈和娱乐。甚至没有人尝试戏剧人物的刻画，戏里没有一个有个性的人，只有类型。音乐戏剧被叫做 opera seria(严肃歌剧，又译正歌剧)，但是从来不是真正的悲剧，因为结束必须是大团圆。满足观众的愿望促使威尼斯歌剧院的经理们扩充以前的歌剧的篇幅，因为以前的歌剧太短，不成其为专门的娱乐。为解决这个问题，作曲家和演出人借用幕间剧，特别是穿插舞蹈的老把戏；宫廷节庆中早已有之的习惯，例如歌剧中引入神怪，就此生根，使严肃的作曲家不知所措。芭蕾留在歌剧中，在19世纪的大歌剧中特别受欢迎；但是严重威胁抒情戏剧的艺术统一，除非处理得当，编剧巧妙。戏剧的庄重奢丽的气氛要求伴奏的音乐重新定位，旋律挂满了装饰音，处处是艰涩的技巧；再灵活的小提琴或长笛炫技大师也几乎无法重复那些听得人屏息静气的偶像歌唱的连珠妙语。

354

表演这样的声乐杂技所要求的肺活量和耐力不是女人所能胜任，早期歌剧虽然仍用 prima donna(头牌女伶)，如今阉伶是统治歌剧舞台的绝对君王，公众趋之若狂。听到一个歌唱家成功地一口气唱出一个难得无以复加的没完没了的花腔时，听众高呼"Eviva il coltello！小刀(指阉割用刀)万岁！"。这种奇妙的声乐技巧的奥秘在于，一经阉割，他们保持童年时期的清新嗓音。除了清新而无性别的嗓音外，他们还有长大后成年男子的强壮声带和双肺，二者的结合似乎绝无可能得自自然。阉割后干音乐这一行源自东方早已有之的太监。到17世纪末，非法买卖阉割男童的生意兴旺得可耻，其中许多人从未成为了不起的歌唱家。虽然没有什么足以证明这种不幸而可耻的做法得到教会的批准，但教会肯定是容忍的，从16世纪中直到19世纪，西斯廷教堂唱诗班成员中有阉伶。亨德尔在世时，阉伶盛极一时，一直传到格鲁克和莫扎特的时代。阉伶在歌剧史上的影响极大，19世纪初歌剧中出现的"穿裤子的角色(女人声音的男角)"一直保持到施特劳斯《玫瑰骑士》中的奥塔维安一角，是其昔日盛况的后裔。意大利观众被这些炫技歌唱家迷住，来访的外国人，特别是英国人，对这种情况，包括歌剧在内，十分反感。

> 我简直不忍心告诉你我在听那些歌剧中几个角色的歌唱时感到的困惑和难受。他们多次在一个八分音符上停留得比唱四整行谱表还要长，还常常快得让人说不上他们是在唱歌还是说话，或者什么都不是，或者什么都是……还有一件事使他们着迷，但我相信你不会高兴：我是指那些可鄙地遭人阉割致残的男人，为了有一条更好的嗓子。一个遭摧残的人，在我看来，是个可怜虫，他有时演恶霸，有时演热恋者，那娘娘腔的声音，那干瘪的下巴，真让人受不了！[①]

这封写于1688年威尼斯的信很好地表达了一个正直的不列颠人的义愤，但是，当他们发现这一世纪中期从威尼斯蔓延到大大小小所有意大利城市的这种歌剧狂深入生活的每一个角落时，这些外国人更为惊骇。演戏和戏剧场景甚至搬上布道的讲台，外国游客常说，分不出是教堂还是剧院。耶稣会的修辞教授弗朗西斯科斯·朗是以具体例证解释圣依纳爵的《操练》一书[②] 的耶稣会的剧作者，在出版剧本的序言中抱怨自己是不得已而发表“这些死的文字的，没有活生生的嗓子，没有剧情，没有服装，没有布景”，原来书中的剧本是为歌剧礼拜而写的。 355

17世纪音乐家有杰出才华，值得我们称赞；但抒情戏剧如此走红的原因，即使不说主要原因，也在很大程度上是因为歌剧比起其他任何一种艺术形式来，是满足巴罗克人对惊心动魄的壮观和魅力这一无底欲望的最恰当最完美的工具。另一个原因是对炫技歌唱的普遍欣赏。特别在罗马，许多大作曲家本身就是著名歌唱家。歌唱家和作曲家的薪水很高，除了一部歌剧有一笔固定收入——无名作曲家一百达克特，知名作曲家二百到四百外，作曲家还为每场演出弹羽管键琴而另收酬金。这些昂贵的演出所需费用，除了门票收入外，还靠捐赠和每年的包厢租金补足。巴罗克时代把戏剧、音乐、音乐家抬高到国家文化生活的栋梁地位，连社交生活也呈现舞台味。富豪们认为有必要在当地歌剧院拥有一个包厢，以后传给子孙。我们今天的歌剧“演出季”始自威尼斯的公共剧院；狂欢节的主要季节是从12月26日到3月30日，接下去是“耶稣升天节”，从复活节到6月15日。随着需求的增长，又增加第三个季节，从9月1日到11月30日。大小君王贵族都以歌剧这一艺术形式来炫耀自己的实力，一般的戏剧被打入冷宫。自从那时起，外国君王首脑来访时的隆重招待都围绕歌剧的盛大演出这一中心；连自由城邦，如汉萨同盟的城镇，都竞相扶植优秀的歌剧团体，仿佛以此表示自己是主权国。

意大利的艺术的过去使它注定要成为音乐旗手，意大利音乐如今征服全世界。到18世纪初，它的胜利是如此彻底，以致直到今天，德国、法国和俄国音乐崛起一个半世纪后，我们的音乐词汇还基本上是意大利语。看到意大利天才在其衰败之中调用的各种复杂手段，颇有启发。几百年来各门文学艺术苦苦求得的光辉已经耗尽了天才的热情、创造力和机智，似乎又在歌剧这一新艺术中找到庇护。上一世纪中有人去拜罗伊特朝圣，本世纪中有工业化音乐，但怎么也比不上17世纪的音乐狂热。但是，大量生产的后果是致命的；贵族歌剧的末日来到，伟大的艺术消失，后来以新的形式在新的氛围中回来。但它垂死还制造破坏，害得亲切的体裁如牧歌也走向衰落，因为人们坚持要听独唱家在乐队伴奏下炫弄技巧。人们手拿分谱围桌而坐、自在地唱牧歌，这种景象被认为是在“太学究气地练习”。这是1640年左右彼得罗·德拉·瓦列的看法。[③] 356

然而，在这一片混乱中，在音乐舞台的这一片疯狂中，有一些才具过人的作曲家在苦苦挣扎，

---

① M. 米森：《重游意大利》，第4版，伦敦，1714，V，362。

② 见本章注4(即本书中译本p.205注1。——译注)。

③ 这位作者的一篇有趣而资料翔实的文章《谈我们这一时代的音乐》，在安吉洛·索莱蒂的上述作品中有现代版。

数量之多为古今所罕见。他们的作品几乎都是手稿，我们只能从发表在歌剧史的学术论文中的片段加以判断。[①] 不能忘记，总的衰落是由于生产过剩，由于台本作者迁就威尼斯的广大群众的低级趣味。有许多新的因素，主要通过民间渠道流入，给我们的音乐思想和形式增添可观的财富。这些因素是威尼斯的民歌，文艺复兴时期丰富的弗罗托拉的后裔，船歌，西西里舞曲；西西里舞曲是 12/8 拍子的起伏舒畅的旋律，因亨德尔的《弥赛亚》和巴赫的《圣诞清唱剧》(《田园交响曲》)而闻名。通常认为西西里舞曲和用乐器助奏的咏叹调一起是歌剧音乐晚期的产物，但二者都经威尼斯人大量采用。今天的音乐会听众知道的这类咏叹调是用于巴赫的受难曲中的形式，那里有一个男高音或女低音和一支双簧管或一把维奥拉达莫一起"演出"。这些咏叹调的盛行固然始自斯卡拉蒂的时代，但威尼斯歌剧中的战争场景产生了所谓的小号咏叹调，其中人声以嘹亮的经过句同小号这个金光灿灿的铜管乐器相对抗。许多 18 世纪作曲家，以亨德尔为首，仍喜欢这类英武的小号咏叹调。爱与死、神怪出现、表白信仰、过地狱和特别受人喜欢的幽灵幻影的戏剧性场景(称为 ombrae)成为歌剧的标准设备，风格几乎千遍一律。然而，它们显示出了不起的技艺、巧思、在传统之内有变化。幻影场景的小提琴经过句还能在巴赫的《马太受难曲》中的基督这一角色周围听到；这些早期歌剧的抒情田园曲、摇篮曲、梦幻场面、和乡村景色还活在亨德尔的清唱剧中，不减当年的朝气和魅力。

357

这一世纪的最后二十五年中，众多的作曲家群体中冒出几个人来，证明在这朝生暮死的商业产品的大倾泻中，伟大的艺术没有完全消逝。居于卡瓦利和下一个重要歌剧乐派之首斯卡拉蒂之间的杰出作曲家是乔瓦尼·莱格伦齐(1625—1690)。莱格伦齐是一个多才多艺的作曲家，写音乐戏剧、清唱剧、经文歌和器乐同样得心应手。不同于他的前辈和同行，莱格伦齐掌握扎实的对位技巧，标志着音乐今后要走的发展道路。他在全欧洲享有最高声誉，巴赫和亨德尔都敬仰他，用他的好多旋律作为自己作品的主题素材。后来出了亚历山德罗·斯特拉德拉(约 1645—1682)，揭开了抒情舞台历史的新篇章。诗人们重新拾起艺术自尊，写人物性格、自然风景和戏剧性群众场面，超脱一般歌剧场景的毫无意义的老一套，重新把作曲家放在一个可以让他写作真正戏剧性的音乐的位置上。特别在康塔塔中，斯特拉德拉表现出写作妩媚的合唱的天才，其魅力又深深打动敏感的亨德尔，使亨德尔采撷好多斯特拉德拉的乐思，化作自己的乐思用在这里那里。卡洛·格罗西、多梅尼科·加布里埃利、多梅尼科·弗雷斯基，特别是卡洛·帕拉维奇诺，都是音乐戏剧复兴的重要作曲家，复兴的音乐戏剧在亚历山德罗·斯卡拉蒂把它带入 18 世纪后，成为万能的世界性歌剧。

作曲与演绎的新技巧：通奏低音·管弦乐队·键盘音乐

卡奇尼的《新音乐》表示朝着现代音乐走出决定性的一步。在貌似革命的文字中，它只是实现了早已开始的一场运动，这场运动慢慢地改变了旋律的功能性。如今旋律受和声的制约；重要的是，人们从此听旋律时，脑子里总会加上和声基础或"伴奏"，即使作者没有提供。每一个音如

---

① 见罗曼·罗兰：《吕利和斯卡拉蒂前的欧洲歌剧史》，巴黎，1895；胡戈·戈尔德施密特：《17 世纪意大利歌剧史研究》，莱比锡，1901；安德莱亚·德拉·高特：《1700 年的意大利喜歌剧》，1923。

今都代表一个和弦,这个原则同线性复调概念正好相反。这一来,声部进行是和弦连续的结果,而和声本身不再是独立自主地进行的音乐线条"交响"、"一起响出"的结果,和声发号施令,迫使各个声部服从它的布局和规划。这是完全否定中世纪和文艺复兴的复调的各种原则。加出来的和声涵义迫使旋律多出一个维度,从而自成一体、具有空间性。这些新潮流的直接后果是改变了各个音乐声部的地位。两个外声部,即承载旋律的高声部和作为基础的低声部,受到更多注意,内声部的自主性和重要性降低。这又要求修改配写音乐时的惯常做法。麦克思·施奈德和奥托·金凯尔代介绍过,[①] 16世纪的教堂管风琴师常常被要求替代唱诗班或所缺的声部,因此已经习惯于改编声乐作品的低声部,用数字标记出和声连续的大致走向。16世纪中旬的这类"乐谱"现在还有,不仅在意大利,在西班牙和德国都有。原来不过是管风琴师为了省力而采用的一个方法,如今随着单声部音乐的出现,成为巴罗克时代的一个根本原则,得名为 basso continuo(持续低音),即通奏低音。 358

从1603年起,通奏低音声部出现在大多数意大利新出版的谱子中,basso continuato 或 basso seguento 一称则早在1600年,卡奇尼已用于《尤丽狄西》的序言中。最果断地指出这一新趋势的最有影响的音乐家是洛多维科·达·维亚达纳(1564—1627),他是1594—1607年间曼图亚大教堂的音乐指导,曼图亚是蒙泰威尔第及其《奥尔菲斯》的故乡。这位务实而头脑清醒的方济各会僧侣第一个看出,由于要求多声部的乐曲缺乏某些声部而造成的混乱局面可以在乐曲一开始就写成较少声部的合唱合奏,让管风琴积极参与整个过程,而不是临时见机行事。他的作品题为《一、二、三、四声部教会音乐一百首》(1602)是第一部出版的有"跟踪的低声部"伴奏的合唱合奏音乐。这一重要而十分实用的编排使教堂的音乐指导能够应付任何情况而不致擅自改变作品的面貌,为维亚达纳赢得通奏低音"发明者"的美誉。不用说,事实不是这样;他的谱子中既没有低声部音符上面的数字,也没有临时记号,倒是卡瓦利埃利和卡奇尼用数字相当精确地标明音程,还注明升降号。维亚达纳只是推动一把,立即得到呼应,因为通奏低音不是理论推测的结果,而是出自切实可用地应付当前音乐实践需要的愿望。 359

17世纪初,声乐接受器乐的节奏原则,二者的融合几乎已经告成,现代总谱的具体面貌已经呈现。小节线起初只是为了便于找到音乐在谱子上的方位,如今发展为今天我们所熟悉的规律性组合的衡量尺度,从而有可能实现统一的上下对齐的大总谱。有了总谱上明确标记的节奏统一的小节衡量,合奏比以前容易得多、精确得多,指挥坐在羽管键琴或管风琴旁可以有把握地指挥歌唱家和乐队,这里或那里用琴声帮一把,或者给独奏独唱一些提示。

手稿或17世纪印刷谱上的音乐给我们的只是一个模糊的印象,只能提示当时大师演奏演唱时的大致效果。作曲家只写作品的轮廓,演奏演唱者用装饰音加以点缀。许多总谱只有独唱声部和通奏低音;其余,包括乐器配置,都交给歌唱家、演奏家和指挥——从而产生巴罗克的最典型的特征——"装饰音"。装饰音在巴罗克的各个阶段都一样重要。即兴装饰有一个总的术语,叫做"减值"(diminution),意思是"一个长音分裂、分解成许多小而快的音"(普里托里乌斯)。巴罗克时期的音乐家,不论是唱的或是奏的,都认为绝对掌握即兴装饰的技巧应是他们主要的看家本领。17世纪意大利歌唱学校之卓绝和精心积累的丰富技巧是无与伦比的。从最简单的倚音到最复杂的花腔经过句,一切都教得头头是道,对嗓音的生理条件了如指掌。除了纯粹的声乐技巧指导外,还教歌唱家领悟乐曲中的奥妙之处。同样,每一个乐队队员,特别是歌剧乐队的队员,应

① 参见奥托·金凯尔代的上述作品和马克斯·施奈德:《持续低音的起源》,莱比锡,1918。

该能够趁兴在指定的数字低音上自由演奏一个对位声部。这对指挥的实用音乐的修养要求很高,现代许多指挥名家只能应付一些难度不大的曲目,他们是否能够与17世纪同行的娴熟技巧和灵活应变能力相比,颇成问题。除了熟悉键盘外,指挥必须精通乐理和作曲,才能够根据一个低音线条流畅自如地演奏。乐队的乐器分成"基本"和"装饰"两组,前者包括键盘乐器、琉特琴和竖琴,后者包括所有能够演奏旋律和自由跑动声部的弦乐器和管乐器。这些乐器的演奏者都是经验丰富的音乐家,熟谙对位技巧,因为他们的任务是即兴创作演奏新的声部。根据阿戈斯蒂诺·阿格扎里,第一个写一部教授乐队演奏和伴奏技巧的综合教程的人①称,边演奏边作曲时,一方面应尽其所能好好装饰声部,一方面"必须谨慎明智,千万别冒犯别人(意思是别侵犯别人的声部),也不要跟着跑"。阿格扎里和他的同行兼翻译家德国人米凯尔·普里托里乌斯还警告演奏家务必注意音响的平衡,避免混乱。"每一个人必须好好听别人,等待轮到自己运用跑句、颤音和重音的时机。"因此,装饰声部不是歌唱家的特权,应该是所有音乐家的常备武器。

器乐脱离声乐母体的过程在这一世纪初宣告完成,虽然"中性"的分部写作迟至巴赫的赋格曲中还可以看见。给予这一新音乐巨大动力的是发觉琉特琴和管风琴、甘巴和羽管键琴、短号和竖琴的声音之间的根本区别,从而技巧的处理也不同。一个全新的音响概念方便了巴罗克时代的音乐家,加上乐器大大改进,他们开始创作新的乐曲,曲目数量剧增。脚键盘和键盘装置的改进使管风琴如虎添翼,音栓的结构又照顾到个性和对比,管风琴很快就具有简直无限的性能,成为有目共睹的事实;不同的音栓组可以对抗地使用,巴罗克最喜爱的力度绝招——回声效果,也可以随意在管风琴上使用。纤巧的楔槌键琴多少被淹没在巴罗克的嘹亮音响中。倒是羽管键琴采用了管风琴的第二键盘和管风琴的一套"联键音栓",因而能变化和结合它如今所有的音栓。虽然这些革新扩大了音域、增加了力度变化以及这一光辉乐器的总的用途,但由于它的技巧和操作同管风琴太相似,一度没能具有一套自己的曲目,尽管羽管键琴的音色清脆明亮,不相同于管风琴的持续的和弦轰鸣。文艺复兴乐器之王琉特琴开始在意大利衰落,但还会在法国和德国梅开二度。维奥尔族的乐器也慢慢加入被淘汰的队伍,只有脚式维奥尔即维奥拉达甘巴除外,有好长时间依旧是最受专业和业余音乐家欢迎的室内乐乐器,人们依旧乐意用在复调的重奏中。同甘巴的安详温柔的性格相反,小提琴以其强而亮的高音区不可一世,不肯屈居任何乐器之下。高音区特别适合用于减值,使作曲家和演奏家对它不能无动于衷。小提琴起先和短号平起平坐,二者可以互换,但从17世纪第二个十年起,成为最受钟爱的乐队乐器和独奏乐器。再过十年,它已有一套炫技曲目,通常被认为是近世才有的绝招,其实在那些乐曲里早已有之。

许多祭台画和教堂的三联画描绘天使在天上的乐队,是研究乐队历史的人的极佳指南,让我们看到了中世纪和文艺复兴的丰富多彩、虽然未必完备的乐队。这些画中有一个值得注意的细节,那就是,除了琉特琴、竖琴及其许多变体外,还有许多管风琴和其他键盘乐器,换言之,许多能弹奏和弦的乐器。这就是幕间剧和神戏的绚丽的乐队,不妨称之为"凑合"乐队,其中的弦乐、长笛、长号、巴松等乐器组没有事先安排的布局,而是任意使用,只要音域和音区许可,还可以互相替换。蒙泰威尔第的《奥尔菲斯》的乐队代表老式幕间剧乐队的结束。《奥尔菲斯》的作者已经反复指出,有些戏剧效果要求详细规定乐器组合,因此,乐队必须有比较具体的分组。在斯卡拉蒂以前,意大利歌剧乐队一般包括若干小提琴,分成两个、三个或四个声部,有低音维奥尔和维奥拉

① 《许多乐器根据低声部演奏,用于协奏曲》,锡耶那,1608。F.T.阿诺德的巨著《根据通奏低音伴奏的艺术》中有长篇引录,伦敦,1931。

达甘巴演奏的一个或两个低声部，羽管键琴在需要时插入，把整个合奏捏合在一起，覆盖乐曲的织体。竖琴和琉特琴偶尔被用来代替羽管键琴，或与羽管键琴一起演奏通奏低音；总之，和弦性乐器是不可或缺的，因为声部联系松散，需要指挥者在琴上补充一些和弦，填满和声结构中的空隙。需要时，或作曲家要写一段用协奏(concertante)乐器的咏叹调时，小号、长笛和即兴演奏对位声部的其他乐器加入小提琴组。这里特别需要通奏低音演奏者的高明技巧，因为，在巴赫以前，这类咏叹调往往只有一个独唱声部、一个器乐独奏声部和数字低音；整个和声伴奏必须由根据数字低音的即兴演奏来提供。二十至四十多个人，后来人数越来越多，按组坐在乐池里作为指挥的羽管键琴周围，每人面前如果没有写明给他的声部，就放上低音声部，以便即兴演奏时有所依据。第一演奏员，即"乐队长"用脚跺地指出当前应有的节奏，但节奏与速度的真正统一是由指挥在羽管键琴上弹的和弦来保障的。独唱或独奏根据剧情需要改变速度时，指挥和乐队照办。指挥决定强弱变化，关照演奏装饰音的人，减值时不得夸大，以免覆盖住歌唱家的嗓音。歌剧乐队之首"羽管键琴大师"的工作略为不同于合唱指挥，合唱指挥用的是一根指挥棒、用双手或随手抓点什么，如一卷乐谱或棍子上扎个手帕之类。　362

演奏大型复式合唱作品的技巧十分困难，但是我们有当时的可靠资料，证明这些演出赢得慷慨的赞赏。安德雷·莫伽尔是为英国的詹姆斯一世效劳的法国维奥尔演奏家、培根的《科学推进论》的译者(1624年，巴黎)，学识渊博，是技艺不错的一位实践音乐家，于1639年发表一篇有关这一世纪前期的意大利音乐状况的报导。① 下面一段摘录可供了解那些草创时期音乐实践中的许多问题：

……这座教堂相当长而宽敞，主祭台两旁站着两架巨大的管风琴，周围留有唱诗班的位置。中殿两边各有四个唱诗班亭台，共八个，耸立在八九尺高的支架上，四个亭台间的距离相等，两边亭台面对面。每一个亭台里照例有一架便携式管风琴。你不必惊奇，因为在罗马很容易找到两百多架管风琴，在巴黎，很难找到两架音色相同的管风琴。首席作曲家在第一个唱诗班的头里弹基本拍子，由最美丽的嗓音伴唱。其他唱经班各有一人，主要任务是用眼睛盯住首席指挥给的拍子，让自己的唱诗班与之相适应。这样，所有的唱诗班唱的是同一个拍子，不致拖拉。唱交替圣歌时，能听到一、二、三把小提琴与管风琴的美丽的交响(重奏)，琉特琴弹奏着舞曲般的曲调。这些意大利歌唱家总是即兴演唱各自的声部；最叫人钦佩的是，从来不出差错，尽管音乐很难。

至于器乐……至少有十个或十二个音乐家在小提琴上，五六个同样多才多艺的人在琉特琴或短双颈琉特琴上表演奇迹，在管风琴的伴奏下演奏千百种变奏，炫耀其无比灵活的手指技巧。

巴罗克早期产生一批特别光辉灿烂的键盘乐曲目，有管风琴的，也有羽管键琴的。巨大的力度变化范围以及各式各样的色彩结合，使管风琴成为至高无上的巴罗克乐器，尽管其作品的主要形式似嫌陈旧。赋格和众赞歌式变奏深深植根于古老的复调传统，但还有托卡塔和幻想曲，它们有激动狂想的气氛，有涟漪般的经过句，有大胆的转调，有 durezze(四分音)的不协和，有迷人的装　363

① 《答一位好奇者问，有关对意大利音乐的感情。1639年10月1日写于罗马》。参见E. 图阿南：《安德雷·莫加尔，著名的古提琴演奏家》，巴黎，1865。

饰音的上层建筑,这一切都是十足道地的巴罗克。这种新的键盘风格的杰出大师是吉罗拉莫·弗雷斯科巴尔迪(1583—1644),他是罗马圣彼得堂的管风琴师。这位富有灵气的音乐家,以精湛的技巧和即兴演奏的稀世奇才闻名遐迩,巴伊尼报告中称有三万人在圣彼得堂听弗雷斯科巴尔迪演奏;他把键盘用来为极其有个性的表情风格服务,开创了器乐历史的新时代。他的创造性和想象力以激情的、近乎狂热的诗意和严峻的悲愤丰富了器乐形式——托卡塔、利切卡尔、坎佐那、幻想曲和赋格。弗雷斯科巴尔迪的风格吸收早期巴罗克的革命性的变化音体系,比谁都更大胆地采用这一现代和声语汇,然而毫不影响扎实而宏大的形式布局。在他的作品中,速度和情绪变化之激烈不下于戏剧音乐,但他能使这种性格,以及意大利人典型的爱好悦耳的语音和爱好美艳的不协和音,就范于合理有效的结构。从合唱根源衍生出来的利切卡尔和坎佐纳的古风,在他的影响下变成典型的器乐风格。他不让声部作复杂而往往死气沉沉的对位演化,而是采用自由变奏的技巧,以和声结构为主,虽然仍保持足够的线性因素,使结构流畅连贯。每一部新作品显示主题素材的处理更逻辑更紧密、更上一层楼,直到1624年,出版《单一主题随想曲》,这个标题本身就陈述了现代的单主题写作原则,一个乐思陈述后,在许多不同方面展开而不失其大致轮廓。这个原则取代了利切卡尔和坎佐纳等早期形式的多主题(虽色彩鲜艳但未必连贯)连续,为所有大作曲家所钟爱,直到浪漫主义时代;但其独立性、其艺术地位如何,尚无把握。

一大批著名的管风琴师和羽管键琴师步这位伟大的罗马管风琴师的后尘,其中有大师的学生米凯兰杰罗·罗西①,和贝尔纳多·帕斯奎尼(1637—1719),帕斯奎尼不仅是弗雷斯科巴尔迪的艺术的当之无愧的继承者,还是一个闻名遐迩的教师。这些人都是训练有素、多才多艺、优雅得体的演奏家和作曲家,但他的真正的后嗣不是意大利人;伟大的管风琴音乐转到外国,特别是转到德国,在约翰·塞巴斯蒂安·巴赫身上达到不可超越的高度。弗雷斯科巴尔迪的德国学生们,其中包括弗罗贝格尔和通德,把他的风格移植到德国,在那里找到肥沃的土壤;这一世纪中的每一个管风琴师无不从他那里得益。连相隔那么遥远的莱比锡圣多玛教堂的伟大主唱歌手"后嗣"都恋恋不舍地爱慕这位圣彼得堂的管风琴师;要知道在巴罗克的兴奋活泼的世界中,作曲家和作品通常只有自己这一代人知道。有些保守的人文主义者责备这位热心的音乐家,骂他是不懂古人的音乐原理的乐盲。乔瓦尼·巴蒂斯塔·多尼埋怨道:"他把全部知识都挂在手指上。"但是,弗雷斯科巴尔迪的血液里有音乐,不需要任何哲学基础。他和蒙泰威尔第一样,首先并主要是一个富有创造性的音乐家,完全知道自己的能力,决不让任何同他的纯净的音乐创意无关的东西阻拦自己。

364

器乐的原则与类型·
意大利的小提琴乐派

巴罗克的建筑喜欢重复,作为加强、对照其内涵与轮廓的一个方法。以回声呼应每一个乐思的倾向占领了这一时期的音乐,表现为concerto原则,控制了整个17世纪的音乐生活。今天,此称可以指一场独奏会,也可以指一种音乐品种——"协奏曲"。但在早几百年里,这个名称是合奏

① 多种乐曲汇编中所收的归诸于他名下的作品其实是另一个罗西,是青年海顿的同时代人。

重奏的同义词,等于英国的康索尔特。但在17世纪,也是我们特别感兴趣的,它代表一种风格原则,作为一种风格,它的意思不是合作,而是对抗、竞争、唱对台戏。

我们这样解释巴罗克时期合奏音乐的新原则也许值得争议,因为从湖山的回声,从希腊悲剧的歌队交替,到格里高利音乐的交替式和启应式圣歌,只要有两个人一起唱或奏,总有协作的因素。但是,是爱好精湛技艺、爱好炫耀、爱好装饰的巴罗克精神使这一基本原则成为音乐的统治因素。和我们现在的纯器乐意义的协奏曲不同,这种协作风格是从声乐开始发迹的。威尼斯交替圣歌的多重唱诗班是促使它发展的第一个动力。协作原则最简单最自然的表现是回声,"回声式演奏"早已是维拉尔时代威尼斯音乐家的喜好,将近世纪末酝酿出一种风格。前文已经提到, 365 莫伽尔那时的教堂里有唱经亭台和楼阁,以便不同的合唱组、长号组、小号组进行回声式演奏。安德烈亚·加布里埃利的《协奏曲》(1587)开创这种协作风格乐曲的先河,立即有许多作品继之。各种声乐都急于借用这种新的协作方式,出现大量的 madrigali concertate(协唱牧歌),concerti d'amore(协唱情歌), motetti concertate(协唱经文歌),messe concertate(协唱弥撒曲),以及各种各样想象得出的组合。不久被维亚达纳创始的所谓"福音"或"圣歌"协唱取代,后来发展为、不如说汇合成康塔塔。巴赫写许多康塔塔的作品时,仍称为"协唱曲"而不愿称作"康塔塔"。

器乐很快投奔这种新风格麾下,又是乔瓦尼·加布里埃利指出方向,把多重唱诗班的写作原理用于乐队。他的双重乐队一直继续到18世纪,我们在巴赫的《马太受难曲》、哈塞的歌剧和早期的交响曲中都可看见。最初,协奏曲原则意味着不同的乐器组或嗓音的对立。可以是大小不同,可以是色彩不同。加布里埃利的乐队"奏鸣曲"用一组音调高亢的乐器同一组音调低沉的乐器相交替,例如短号与高音长号对低音长号。还有些乐曲用弦乐器对管乐组,或者器乐对声乐。歌剧咏叹调特别得益于协奏曲原则,人唱的花腔经过句对长笛、小号或双簧管吹奏的同样嘹亮的跑句时,对比十分鲜明。不同乐器混合的室内乐也一样,不过程度略逊。新风格的发展起先迟疑不决,作曲家力求把"现代风格"(协奏曲当时被叫做"现代风格")吸收入原有器乐形式的对位框架。

巴罗克早期器乐合奏的代表形式是 canzon da sonar,即"奏的尚松"。是文艺复兴盛期的世俗性分部歌曲的器乐变体。起先规模不大的器乐尚松很快吸收了威尼斯多重唱诗班的协作效果。原来用四个或五个声部的乐曲,如今用上八个、十个、十二个、甚至十六个声部,要求一个小乐队的组合。到1600年,(意语的尚松)canzone(现译坎佐那或坎佐内)作为键盘音乐和合奏音乐的一种器乐形式已经牢牢站稳脚跟,就此把定语 da sonar"奏的"省略。坎佐那和已经独立存在的利切卡尔一起生化出变体和交杂品种,如幻想曲和随想曲,后者又产生一种混合形式,叫做"奏鸣曲"。 366 17世纪的奏鸣曲和我们所知道的贝多芬以来的奏鸣曲毫无共同之处;奏鸣曲一词不过表示这类作品的纯器乐性质,并不附带具体曲式结构的意思。想一想法国尚松的出奇地整齐的形式(这一点我们必须随时记住),再看看坎佐那,是坎佐那最早表现出规则的乐段式结构,就不会感到惊奇了;不久,出现了弗雷斯科巴尔迪在键盘乐中创始的主题发展,即现代意义的交响曲原则的苗子。的确,坎佐那就是古典交响曲的远祖之一。

事实上,17世纪初已有"交响曲"symphony 或写作 sinfonia 一词,起先用于声乐作品[圣乐交响曲(sacrae symphoniae)],如有乐队伴奏的经文歌,不久便指这些声乐作品的器乐引子,特别是歌剧的器乐引子。如此用了又一个世纪,直到巴赫的康塔塔,还有许多是以 sinfonia 开始的。加布里埃利的精神产生了最早的歌剧交响曲,但是,蒙泰威尔第、卡瓦利、切斯蒂和兰迪知道如何赋以作曲家的个性。蒙泰威尔第以后,"歌剧启幕音乐"的形式和名称一直不太肯定,可以随便应用交响

曲、托卡塔、奏鸣曲诸称,还有另外的名称,但是到这一世纪中期,交响曲呈具沿用至今的、井然有序的专用形式。这些交响曲是真正的序曲,因为它们企图浓缩地介绍即将表演的戏剧,特别是威尼斯的歌剧交响曲。主要的主题素材选自歌剧的主要场景。老一辈的史学家对这些17世纪中期的威尼斯歌剧交响曲不甚了解,但它们在现代音乐学家眼里十分重要,不仅因为它们是古典交响曲的又一个主要根源,而且因为它们是最早的真正的标题序曲。这样,格鲁克只得摘下其标题序曲"发明者"的桂冠,虽然这一称号不是他自封的,是人们慷慨赐予的。

Sonata da camera最后带来一个室内乐在这些错综复杂的名称、风格和形式中的地位问题。室内乐原则在于一个乐器演奏一个声部,因此da camera一称,虽翻译成"室内",并不具有我们今天赋予的意义。巴罗克初期,它是指任何一种只要不用于教堂或歌剧的音乐,因此既不代表形式,也不代表风格。室内乐一称一度同一种不太明确的乐队演奏方式相混淆,但是像歌剧和清唱剧一样,两条道路后来分道扬镳,到18世纪终于有明确的分界。宽敞的教堂的音响条件所要求的乐队比一般用以演奏亲切的室内乐曲的乐队大;而且,如果要小提琴能抵挡洪亮的铜管乐器和管风琴,必须增加小提琴的数量,每个声部用几把。这里,我们看到了现代配器的一条重要规则:用同度或八度重复声部。室内乐则要求相反,导致声部和演奏人数的减少,从而创造了trio sonata(三重奏鸣曲)的形式,成为巴罗克室内乐的精华和象征。三重奏鸣曲一方面吸收协奏曲的辩证原理,一方面不受干扰地发展为一种卓越的形式,因为两个上声部相似(低声部在这一层意义上不计在内),排除了任何竞奏的可能。意大利人认为,竞奏风格必须有某种形式的不相似,而三重奏鸣曲的形式愈趋完善,上声部愈趋于一致。同时,声部数目的减少使作曲家更多注意自己的写作,结果处理上越来越对位化。原先,音乐从复调到单声部歌曲,走了半个圆圈,如今又走向复调,完成了一个圆圈;但是并不摒弃已经获得的和声基础,直到20世纪的无调性乐派。

367

我们称之为室内乐的这一新的更亲切的音乐的最早的成果见于萨洛莫内·罗西(1587—1628)的作品,他是犹太人,自称时总冠以"犹太人"(Ebreo)一词。他是蒙泰威尔第在曼图亚的同事,是第一个意识到真正的器乐风格的意义的人,他写的三声部"奏鸣曲"中不乏小小的杰作,引入了一种新型的器乐合奏:三重奏鸣曲。罗西是一位警觉的音乐家,创作各式各样的乐曲;但是,下一个重要的人物比亚焦·马里尼(约1597—1665)是真正的室内乐作曲家,或许还是作曲家中第一个专业小提琴家。1617—1655年间出版的大量作品反映从模仿声乐过渡到真正的器乐的整个过程。这样,我们从咏叹调、牧歌和库朗特舞曲,到了室内乐、奏鸣曲和交响曲,以及教堂奏鸣曲和室内奏鸣曲;教堂奏鸣曲和室内奏鸣曲起初是作为两个不同类别出现的。马里尼的作品中有一个特别值得注意的新形式:无伴奏的小提琴独奏奏鸣曲。有一些优秀音乐家加入马里尼的行列,营造三重奏鸣曲,到这一世纪后半叶,三重奏鸣曲完全成熟。当时有许多著名小提琴家都热衷于"教堂"和"室内"奏鸣曲。乐章的数目和情调达到一定的规范,即安排,以前往往狂欢的性质如今沉淀为井然有条的次序,特别在教堂奏鸣曲中。教堂奏鸣曲比它的姐妹形式——室内奏鸣曲——更静谧更精致;室内奏鸣曲有程式化的舞曲乐章,与舞蹈组曲相似。四乐章的教堂奏鸣曲的第一乐章保留引子的性质,可能由于它和歌剧序曲、康塔塔序曲同时兴起、同时发展的缘故;第二乐章可以说是主要乐章,通常用厚实的模仿对位风格;第三乐章则是旋律性的悲愤的倾诉,由快速而活泼的第四乐章给予舒慰;第四乐章常常是节奏步伐急疾的舞曲。室内奏鸣曲的形式不那么规则、不那么完备,但是,一连串的舞曲乐章可能给作曲家更大的对比自由和表情自由。乔瓦尼·莱格伦齐和阿尔坎杰洛·科雷利(1653—1713)写的,莫里齐奥·卡扎蒂(约1620—1677)、乔瓦尼·巴蒂斯塔·维塔利(1644—1692)、亚历山德罗·斯特拉德拉、朱塞佩·托雷利(约1650—1708)和

368

乔瓦尼·巴蒂斯塔·巴萨尼(1657—1716)等人写的柔韧、古典式丰腴而纯器乐的主题和形式,完全不同于实用舞蹈音乐,这些洗练的舞曲乐章,为整整一百年的器乐树立典范。

所有这些作曲家都是小提琴家,虽然在歌剧和康塔塔领域也许同样重要,但身为小提琴家,自然最关心小提琴以及小提琴曲目。其中最伟大的是科雷利,他是古典的意大利小提琴音乐的代表,把优秀的同行们开展的诸多线条熔于一炉。某些同时代人的复杂的炫技写作,特别是德国小提琴家的牵强的复调织体、双音等效果,和这位伟大的小提琴艺术家格格不入。他追求的是人声的美艳的表情,他的旋律扶摇直上,充满高尚的激越之情,有庄重脱俗的抒情性,保持器乐音响与复调结构之间恰到好处的平衡。同样的柔韧优美的平衡弥漫在他的形式中。对形式和表情的试验、探索已成为过去;17世纪创造器乐重奏音乐的一切努力在他的不朽杰作中结出完满的果实。

每一种艺术离不开它的表现工具,伟大的意大利小提琴作曲乐派兴旺之时,正是斯特拉迪瓦里结束学徒生涯、找到自己的风格之际。阿马蒂家族把克里莫纳乐派的精美乐器发展到极其完善的地步,如今竟然有人超越它。

1684—1700年间,斯特拉迪瓦里的工艺起重要变化,1690年,"长型斯特拉迪瓦里提琴"问世,继而又不断加阔、改进、增加弧度,小提琴终于在18世纪第一个十年里达到不可超越的华贵和对称,从而使斯特拉迪瓦里的名字成为一种象征。与乐器的改进并驾齐驱的是演奏技巧的不断提高。生动活泼的歌剧"伴奏"对演奏者提出了严肃要求,在17世纪80年代里,没有演奏第五把位的扎实技巧的人是不会被乐队录用的。但早在比亚焦·马里尼的时候,一个旅行演出的小提琴炫技家卡洛·法里纳出版的作品(1627)中,已经要求换把位,双音、拨奏、震音、col legno(用弓的木干演奏)和sul ponticello(靠近琴桥演奏,由于减少琴弦的振动而得奇怪的声音),总之,通常认为是后世才有的细致技巧都已经有了。

369

随着科雷利,我们看到巴罗克管弦乐最迷人的成果之一:大协奏曲(concerto grosso)。室内乐不顾协奏式作曲的入侵,继续走自己的路,以一小组乐器与一大队乐器相对抗,体现回声原则的最早的器乐协奏曲在17世纪最后二十五年问世。但大协奏曲的最终形式是科雷利发明的。他的十二首大协奏曲,作品第六号,出版于1712年;但好几年前已经写成并演奏。已被普遍接受为一种独立形式的协奏曲,此时成了它的concertino主奏部,包括两把小提琴和一把大提琴或维奥拉达甘巴,而协奏曲(concerto)则指整个乐队,又称ripieno(全奏部)。这些作品是为教堂演出写的,但不能说没有一点歌剧的影响;而且不仅是意大利歌剧,连法国歌剧序曲也在其中有所体现,不脱其原来的容易辨认的形式。可是那音响之丰满!那形式与表情之多样!那些风格细腻的舞曲,奔放的快板,悦耳的持续低音,以及辽阔的广板!作品第六号的十二首协奏曲中的第八首现在又大受欢迎,叫做《圣诞协奏曲》。

"大巴罗克"的时尚——天主教的教堂音乐

帕莱斯特里那和他的朋友乔瓦尼·马里亚·纳尼诺(约1545—1607)的学生竭力维护无伴奏合唱艺术的伟大传统之际,天主教的教堂音乐断然转背不理过去。在每年都有全新而有趣的东西进入音乐生活的刺激不断的气氛中,"老"的艺术迅速消亡,虽然还有几个响亮的名字受到尊敬。

370 但受尊敬的只是几个人的名字而已，不是他们的作品；他们的作品不得不向巴罗克的趣味和气质低头。总的说来，古典合唱复调被视为珍贵的古董。弥撒的音乐配乐以前是艺术音乐的最高形式，如今只有少数作曲家感兴趣，但是除了纳尼诺的圈子以外，这些人把弥撒曲和经文歌看作表现多重合唱的巨幅壁画的工具。他们写作八个、十个、十六个、三十二个乃至四十八个声部的弥撒曲来反映巴罗克的全部荣华。加布里埃利的恢宏的合唱作品，多重合唱的《圣乐交响曲》，标志着早期巴罗克圣乐艺术达到的高峰。维奥尔、长号、小号、短号和管风琴组成的乐队参加并烘托人数众多的歌唱家，或独立演奏，或随同人声演奏。这种所谓的"大巴罗克"(colossal baroque)风格后因协奏曲风格普遍渗入教堂音乐而衰退，但已产生了几部真正令人屏息静气的宏伟巨著。奥拉齐奥·贝内沃利为萨尔茨堡大教堂落成而作的五十三个声部的节庆弥撒曲(1628)可谓其中之最。[①]

新的协奏风格不久占领了整个教堂音乐，这本是历史发展的必然结果，只是速度快得惊人，说明新风格的锐势。蒙泰威尔第在经文歌和1610年写的一部美仑美奂的六声部弥撒曲中用过持续低音。加布里埃利创始的这场运动如今被早期歌剧的音乐语言所丰富，其中浓浓的笔触、戏剧性的暂停、节奏的对比和对歌词中戏剧因素的强调，在在泄露其歌剧本源。合唱复调衰落、定旋律消失，必须寻找新的办法来保持弥撒的外在仪式。正在这时候，开始了迄今仍然流行的把弥撒题献给圣徒的习惯。与礼文的素歌建立联系的另一种方式是用格里高利圣咏来开始一首乐曲。引用格里高利圣咏的做法十分流行，先用其简单而没有伴奏的原形，使巴罗克艺术家得以拿它来同最后完成的作品的繁褥结构形成对照。

巴罗克对器乐的公开偏爱不久也表现在教堂音乐中，常规弥撒、赞美诗和诗篇歌都配有管风琴伴奏。教堂里突然出现各种各样的乐器，可能使早期的历史学家困惑不解，但是，回顾过去，唱的教堂音乐中早就有乐器参加，虽偶尔遭严厉的教皇禁止，但从未能长期压制，因此可以理解；唯
371 一的差别是有器乐有声乐的教堂音乐如今组织得有条有理，不再那么即兴地甚至随便地伴奏而已。另一个重要的新音乐手法——通奏低音，教堂音乐家也不是不知道。上文提到过金凯尔代报导的原始的持续低音式伴奏的普遍使用，因此不难理解何以维亚达纳以后的每一个教堂管风琴家都能立时组织手头乐器、演奏井然有序的有器乐伴奏的教堂音乐。

早期协奏曲目中有相当一部分是写明为教堂用的。科雷利、塔蒂尼、维瓦尔迪在教堂里演奏许多自己的创作，巴赫在圣餐礼上弹奏世俗性器乐独奏之举不过是因袭旧俗而已，何劳他那些浪漫蒂克的崇拜者感到难堪。小提琴独奏家今天在现代管风琴的伴奏下在教堂里演奏的小夜曲、摇篮曲和无词歌，是有老祖宗的，不过老祖宗的神色肯定庄重升华。在教堂里独奏被认为是一件特别隆重的事，许多高雅的意大利小提琴奏鸣曲是为这个目的而写的，在高举圣体时演奏，使仪典更显得隆重。管风琴家常常给自己的管风琴作品加上一个注，标明要 alla levatione(升华地)演奏；弗雷斯科巴尔迪的一本主要的曲集《音乐之花》(1635)是为教堂礼拜写的，在《信经》和圣餐后演奏。圣马可堂的人事编制中有一个 maestro de' concerti(协奏师傅)，许多年的收支帐本中记载着两个小提琴手的工资，他们的工作就是在礼拜适当时刻演奏独奏奏鸣曲。不仅在意大利，在德国和法国也一样，弥撒开始前常常有一段交响曲或序曲。这一切自然符合巴罗克时代的庄重气派，在教堂特别合宜。全奏和独奏的交替、强和弱的交替、明和暗的交替，都有助于烘托壮丽的盛大气派，为这一时代的人在教堂和剧院里都喜闻乐见的。

---

① 发表于《奥地利音乐名作集》，卷X(I)。

*　　*　　*

音乐和文化史学家惊叹巴罗克时代教堂音乐的丰盛和巨大艺术力量，但他们的热情同许多著名的教堂音乐高手的意见相左，后者因 ad maiorem Dei gloriam（荣耀上帝）变成了 ad maiorem Musicae artis gloriam（荣耀艺术音乐）而摇头叹息。

庄重肃穆迄今一直是衡量教堂风格的普遍准绳，（此说也许不对）但是同教堂音乐理想有关的音乐要素和形式不断变化，虽然似乎难免有走回头路的倾向。多少世纪以来，这种分歧主要在北方诸国，特别是新教国家，事实上，这个问题今天仍很尖锐；[①] 意大利人对于从实际经验中得来的音乐感受强烈，不作任何玄奥的探索，淳朴，快活，随时准备创造性地切合实际地表现自己，解决自己的问题。意大利人相信，最好的音乐是最适用于赞美上帝的音乐。然而，他们的教堂音乐散发出真正的虔敬心意，比那些叫自己的创作本能服从那用心虽好却很教条的圣乐审美观的"现代"作曲家的假古董要深刻得多、真挚得多。因此，这将永远是一个难以解决的问题：充满真实诚挚的虔敬心意、但运用时代的表现技巧、风格和辩证法的音乐，难道就不比因传统和理性联想而唤起敬畏心情的拟古音乐给人以更直接更强烈的宗教印象和感情？

372

17 世纪早期的西欧

17 世纪降临西欧时，骚乱和政治斗争已酿成危机。前半叶主要是反对西班牙和哈普斯堡家族统治世界的力量逐渐达成统一。欧洲诸强无不卷入，德国精疲力竭后，斗争北移，整个北欧乱成一团。这场斗争以法国战胜西班牙告终，建立了法国在欧洲的政治霸权。

这场巨大的欧洲动乱不仅是领土和政治利益之争，还牵涉到一些具有普遍意义的原则问题。西班牙帝国主义是反宗教改革精神的结果，不仅威胁欧洲其余地方的主权，还威胁到企图组建新的国家和政府的政治思想的继续。如果西班牙哈普斯堡家族获胜，欧洲今后的知识自由和政治自由必将毁于一旦。击垮西班牙的主要因素是法国的政治手段，历时 150 年的反哈普斯堡的经济活动与外交活动在黎塞留领导的法国于 1635 年同皇帝和西班牙的敌人公开联盟中达到顶峰。

红衣主教黎塞留（1585—1642）担任法国政府掌舵人的二十年里，坚持不懈地同法国的所有敌人斗争。排他主义者和教士无不体会这位足智多谋的政治家的力量，他是最早的国家极权思想的代表，从而也是最早在法国和欧洲提倡君主极权的人。建立君主极权的倾向，或者说建立强国，具体表现为国王的权力（与中世纪的封王封地制度相反），在欧洲是一个早已昭然若揭的过程，既非黎塞留所开始，也不以他结束。不过，黎塞留认为，国王的绝对权力本身不是一个目的；在他的政治哲学中，国王是国家的第一号仆人。现代的国家观念就此形成：国家是一个有生命的整体，甚至比它的统治者更加实在，统治者往往只是个象征。从此开始了国家与人民、国家与民族连成一个紧密的政治体的过程。

373

黎塞留这位高山仰止的人物保证了这一新哲学在法国政治生活各方面的胜利。这位红衣主教的杰出才能和政治远见彰显在他指挥的反西班牙和哈普斯堡家族之战中。国库虚空，军队劳顿，他不得不谨慎从事。他深知，如果孤军作战，法国绝无希望战胜拥有从米兰到布鲁塞尔诸地

---

① 参见阿基波德·T. 戴维森：《新教的教学音乐在美洲》，波士顿，1933。

的强敌，就设法缔造一个反哈普斯堡的集团，同时煽动德国和意大利各执政亲王之间的不和。一个常被滥用的词"自由"从此踏上远大的征程，直至今日犹是一个主要的宣传口号。偷偷摸摸的外交游戏玩毕，必然继以公开的军事行动；信奉天主教的法国统率所有反哈普斯堡的军队。这场冤家对阵的性质现在已经十分明显，赌注起码是谁统治欧洲；尽管教皇反复企图调解这两大天主教阵营的利益，也无济于事。政治目的高于宗教目的。黎塞留和法王路易十三相继去世(1642，1643)，并不改变政治局势。这位伟大的红衣主教没能活着看到自己的大功告成，但临死时深信西班牙的威风已遭受致命打击，不会活过这一世纪的中旬。

1643年后，因路易十四年幼，法国由他的母亲奥地利的安妮和黎塞留的后继马萨林(1602—1661)摄政。没有什么东西比一个意大利人和一个西班牙女人管理法兰西这个国家更能说明"代管"(raison d'etat)的政治主张。但他们的政府建立在流沙上；一半由于财政问题濒临灾变，一半由于国会反对，由于解放了的中产阶级官员和金融家组织得力的国会反对(他们曾经成功地反对过黎塞留的计划)，尚未站稳脚跟的专制政权受到威胁。可是，"自由"的口号不能掩饰谋求私利特权的欲望，而高官厚禄的显贵也表现出类似的私欲，不久，这两大截然对立的阵营联合起来，为夺取专制国家的权力而决一死战。但这个曾两次逃亡的意大利人死不松手；挺住这场浩劫，挺过政客、教士和将军们的争斗，亲眼看到国王得胜。

374

1653年，起义被镇压，贵族向年轻的国王俯首帖耳。国会的职能限于司法，不得参加政治与财政。这样，在拉蒂斯本召开的德国议会承认日耳曼帝国解体之际，法国国王挣脱了最后一道枷锁，一个独裁的统一的国家全面建立。

专制国家初期绝对没有它使我们今天所联想的横行霸道等特征，它表现出新旧交叉的过渡时期的迹象。外交家、教士和将军们仍心有余悸，随时准备妥协。新兴的专制国家的边界尚未划定，政客们将军们常常从一个国家转到另一个国家效劳。宗教激情和迷信仍在人们的头脑里占首位，代表新潮流的伟人们当时仍是孤独的、孤立的。但至今仍活跃于我们中间的现代世界的力量已开始渗透；三十年战争和争霸欧洲之战的灾难年代在人类生活的每一个领域，政治、经济、艺术、科学，撒下了迎接现代世界来临的种子。

新政治哲学对文学艺术的影响·
路易十四风格

这个时期的文学艺术忠实反映文明的大趋势，同样显示日益增长的民族主义倾向，虽然还谈不上我们现代所谓的民族文化，因为有一些最伟大的艺术家和学者住在外国，或者为外国效劳。文化生活也受政治与教会脱钩、与教士影响脱钩的制约。脱离教会宗派影响可见于法国的文学艺术，一切都力求世俗化。居统治地位的巴罗克风格仍旧为教会服务，不过以前由反宗教改革运动带来的好斗的天主教气氛已大大减少。巴罗克保留其对装饰和荣美的全部爱好，但更多是作为这个"伟大世纪"的艺术风格，而不作为宗教思想的表现。

作为17世纪法国政治生活特征的不同力量的强烈对抗同样存在于法国的艺术生活，然而有不容置疑的迹象表明法国民族文化、新的政治思想带来的法国文化正在形成。关于民族文化，黎塞留的法国已审慎地采取政府关怀的现代方法；目的不仅为了扶植文学艺术，还要按照国家的精

375

神影响文学艺术。专制政体连艺术生活也要军队化地控制，这种欲望是不可否认的。成立法兰西学院，其第一次会议于1634年举行，黎塞留就是要组织一批德高望重的文人来清理民族文学。它应该编一部词典、编一部语法来规范法国语言，编一套修辞学和诗学来规范"纯文学"；这可是一个沉重而危险的目的。

政府的权力也无情地贯彻在其他领域里。让·巴蒂斯特·柯尔贝尔（1619—1683）继马萨林而任首相，以创建制造工业而名垂青史，他给予制造业政府资助，制定关税法，但立法严格规定产品的质量和价格。在农业和艺术方面，也采取同样严厉的措施。文化限于上层社会，呈纯粹优雅的性质；广大群众无缘参加，他们是受蔑视、受忽视的一群，命中注定只能为荣耀宫廷和特权阶层提供苦役、缴纳赋税。君主的欲望定步调，君主的趣味定风格，文学艺术因而千遍一律。王座周围是一大群在世界文学艺术史上享有盛名、但个性受抑的人。在这一个连大自然也要胁迫臣服规范和秩序——像凡尔赛宫的庭园那样——的世界里，只有最伟大的心灵才能保护自己的艺术自由和艺术节操。

罗马皇帝的神圣地位似乎回到路易十四身上。他被当作超乎凡人的偶像崇拜。为国王效劳是战战兢兢的贵族们的最大恩典，他们沐浴在这位太阳王的光轮的返照下，成为一批新的侍从：他们不是聚集在君主周围的自由人，而是一批奴仆，以放弃自己的个性去迎合主人的愿望为己任。中产阶级离宫廷及其规章制度较远，僵化地愚忠，沾沾自喜地在远处羡慕君主及其贵族随从。其余的民众只能无条件服从。凡尔赛宫是17世纪法国古典主义的象征、是法兰西君王的象征。国王在这里统治一切，至高无上，威武庄严，不可接近，侍臣、情妇、公使、艺术家、诗人和学者都围绕着这个太阳转。但也正是这种千篇一律，造就了艺术、文学和音乐的民族学派，虽然把天才的人数减少到一小撮。无限凝练的语言，这一文化之清晰、有条理、透明、形式美和温雅的风度，对世界其他地区产生不可抗拒的吸引力。文化的优势地位使巴黎成为世界之都，充实了政治上的统治。 376

17世纪初，法国的建筑尚未定型，仍处于各种外国风格的影响下。柯尔贝尔采取强硬措施，命令艺术为国王服务，加上可供路易十四任意使用的无穷资源，建筑培育了法国自己的古典风格。凡尔赛宫座落在一座公园中间，有庭台楼阁，有喷泉，有排成最复杂建筑图案的曲径，有花坛草地覆盖每一寸可用的土壤，是这一新风格的最高造诣。这是一个清凉高贵的艺术，凡夫俗子不可接近，是专制皇室的艺术理想。贡献才华的雕刻家和装修工、家具工和织毯工、镶嵌工和金银首饰匠都慑服于同一个理想，按照一幅幅蚀刻标出的明确提纲进行工作，这些蚀刻显示出同样的巧思，对应尊奉的风格看得同样清楚。

法国巴罗克终于把每一分意大利影响转化为只服从唯一动力——理性——的高卢风格。这一艺术得以伟大并具有自己的标志，靠的是王室的保护和津贴；但创造它的不是国王。是黎塞留和马萨林启动的社会文化力量造就了画家米尼亚尔、建筑师勒菩、雕刻家普杰、庭园设计师勒诺特尔，而且都是在国王亲自执政以前。我们所谓的路易十四风格的基本原理是政治思想的产物，这些艺术家只是贯彻者。朝廷看不起源自民间的艺术，因为"伟大世纪"的艺术要求不卑不亢的热情、正确的政治态度、富丽堂皇而有激情的雄辩，这就是它的古典主义特征。尼古拉·普桑（1594—1665）、克洛德·洛林（1600—1682）、厄斯塔什·勒叙厄（1617—1655）和夏尔·勒布伦（1619—1690）是这一古典主义的主要大师，对欧洲艺术产生持久的影响。

普桑的画在创意上似嫌苍白，但布局出奇地简练，虽然偶尔有过分追求正确之瑕。他的"英雄景色"中有了不起的理想主义，有一种经典的含蓄，使他成为未来好几个世纪的法国画家的偶

像。勒叙厄虽然力不足、色调冷峻,但布局令人称羡,勾画优美果断,趣味良好、表情真挚。克洛德·洛林是写理想主义风景的宁静气氛的大师,进一步发挥风景画家们创始的光线效果的迷人魅377 力。"伟大世纪"的古典艺术的最典型的代表是勒布伦,这位画家惊人地多才多艺,而且具有罕见的组织天才,能综合自己的各项艺术才华,按照他的老师柯尔贝尔的精神为宫廷效劳。作为路易十四的首席画家和艺术仲裁,他创始了豪华的室内装饰风格,符合那个时代的珠光宝气。

各所学院履行职责,维护文学艺术必须尊重的官方准则。文学"沙龙"则负责艺术家、作家和群众的不太正式的教育;沙龙如雨后春笋,成为又一个文学天地,其中人人都有一个假冒斯文的名字,在里面清谈,调情,卖弄机智和风雅,长吁短叹,写作十四行诗。我们很难想象这样的一个天地,更难认真看待那些东西。然而,这种被莫里哀永远嘲笑的矫揉造作也有它的用处:崇拜美丽的词藻、愉快的闲谈、纤巧的诗句、风趣的书信,教育并陶冶了一个刚从残酷无情的血腥时代最阴森的恐惧中脱颖而出的社会。矫揉造作依然是主要情调和风格,连高乃依、拉辛这样伟大的古典主义戏剧家都不能完全摆脱,更何况不如他们的同行们,可是,它所引起的反动为世界产生了一个莫里哀、一个斯卡龙和一个西拉诺。

路易十四鼎盛时期的音乐

伟大世纪的音乐的主要标志是,复调上一世纪不断衰落,起作用的似乎是和导致这一伟大的文艺复兴艺术在意大利消亡的同一些势力。使研究历史的人感到惊奇的是朝单声部音乐发展的倾向特别早而谨慎,似乎先于意大利的类似征兆。尚松之国的古老的高卢特征重新醒目地出现在 16 世纪最后三十几年的歌曲和小调中。

前文提到过巴伊夫的学院的活动,其精神与佛罗伦萨的卡梅拉塔会社出奇地相似。学院的诗人和音乐家不满足于改革"唱的诗歌",企图增加舞蹈,使之完善,从而复活古代戏剧。亨利四世时流行的这种"唱的芭蕾舞"很快就显示出有戏剧因素进入了这类音乐娱乐。继戏剧芭蕾的第一阶段之后,就是宫廷歌曲(air de cour)时代,这些宫廷歌曲统治音乐,直到这一世纪中旬。宫廷歌曲始于 16 世纪,在加布里埃尔·巴塔耶出版的《琉特曲调符号谱》(1608)中达到其经典形式。378 这一采集工作后来由安托万·博埃塞、埃斯蒂安·穆利尼埃等音乐家继续,他们才不理睬现已解体的音乐与诗歌学院的才子们的学术论文。这些歌曲是否有人文主义的根源,不可能成为问题,因为歌曲的音乐是绝对现代化,而且不乏一定程度的浪漫主义笔触。巴伊夫的学院的产品是古风的有量音乐(musique mensure a l'antique),它企图保留拉丁做诗法的规则,但是这些美学家和人文主义者的后继者都是真正的音乐家,他们不太知道柏拉图和亚里士多德,但是懂得如何运用自由作曲的种种微妙手法,如何取得非凡的优美和节奏自由。原来给人深刻印象的与意大利音乐史的相似,到此打住,因为意大利音乐家把他们得来非易的自由用于建设一套无与伦比的戏剧和管弦乐曲目,而对法国人来说,这只是一个"感官享受和快乐主义美学"的开始,他们义无反顾地恪守这样的审美观,经历了启蒙时期,大革命时期,直到浪漫主义。

除了艺术性较强的宫廷歌曲外,尚松欣欣向荣,流行程度丝毫不减。它不再是文艺复兴的那种雕刻精微的形式,现在体裁繁多,产量更大。情歌及其拉丁化的圣乐改编,舞歌,无法出版的文字淫秽的饮酒歌,从世俗音乐和歌剧音乐改编过来的圣诞颂歌(称为 noels),所有这些清新、活

泼、优雅、淫荡、浅薄的东西是不胜其数的出版物的内容。这种歌体诗虽多,总无法抵挡戏剧因素缓慢而稳步地侵入音乐领域。自从中世纪初期以来,戏剧一直是法国人最喜爱的娱乐。演出神秘剧和奇迹剧曾经是教士圈子的专利,如今转入大学和演员会社之手,演员会社一直存在到17世纪。每一个集市都有傀儡戏和走江湖的戏班子。1600年,巴黎有一家正式剧院,到黎塞留的时候有两家:布尔戈涅旅馆和马莱剧院。神秘剧很快衰落,因为观众需要更高级的娱乐;不久,演员会社发现把自己获特许使用的厅室出租给常规的演员剧团更加有利可图。将近16世纪末,又一个巨大的动力促使作者和演员创作和演出更好的戏:原来是来了一些意大利演员,向当时正在布戈涅旅馆演出的法国剧团提出了严肃的挑战。明眼人一看就知道,莫里哀的行当早就有了一个长时间的活动。

转向戏剧是从红极一时的《国王的滑稽芭蕾》(*Ballet Comique de la Royne*)(1581)开始的,继续出现于复兴的宫廷芭蕾(ballet de cour)中。宫廷芭蕾这一单纯的名称下隐藏着法国人重建古典悲剧的意图,因为除了用道白的角色和舞蹈外,这些欢庆的表演还包括宣叙调、歌曲和合唱。17世纪初,道白的角色消失,这一来就成了意大利高度发展的戏剧的法国版。根据当时盛行的社会和政治哲学,宫廷芭蕾成为国家大事,国王和贵族积极参加大庭广众的表演,不以为耻。从1640年起,芭蕾剧以序曲开始,然后是几段开场戏,包括舞蹈、器乐和合唱,最后,国王乐队的音乐家上场,准备国王和王子们上台表演终场的大芭蕾(grand ballet),这是整个演出的高潮。宫中有许多以王后玛丽亚·德·梅迪契为首的意大利显要,肯定提过建议和忠告,提高了人们对戏剧化芭蕾舞的兴趣,犹如本世纪早几年里努奇尼和卡奇尼访问巴黎时那样。 *379*

马萨林当政后不久,便邀请一小班罗马歌唱家来巴黎演出歌剧。有关这些演出,可供参考的记载不多,可见观众限于宫廷这个小圈子。红衣主教渴切希望法国结识一下他的意大利同胞最喜欢的娱乐形式,又主办了两场歌剧演出。原先是意大利亲王们的娱乐,如今最适合金碧辉煌的法国宫廷。1645年,《装疯卖傻》上演,奢靡之至,继而于1646年狂欢节期间上演卡瓦利的《埃吉斯托》。再过一年,这位坚韧不拔的政治家终于达到目的;1647年3月2日上演路易吉·罗西的《奥尔菲斯》,从此决定歌剧在法国的命运。是一位意大利红衣主教把歌剧引入法国,受到法国广大群众的热烈欢迎,而文化人则几乎异口同声地反对。宗教界和政治界都剧烈反对:索邦神学院以宗教的名义谴责那些场面,国会则反对马萨林的浩大开支;但是都阻止不了《奥尔菲斯》的辉煌成功。有一点很有意思,罗西这位伟大的罗马作曲家不属于马萨林引进的那个歌唱家剧团,他是巴伯里尼家族的宫廷作曲家。巴伯里尼家族的势力被继1644年教皇乌尔班八世去世而发生的政治革命摧垮,结果红衣主教潘菲利当选为教皇。这位新教皇,英诺森十世,是巴伯里尼家的死对头,巴伯里尼家族不得已逃亡,免受迫害。他们逃到法国,把他们的音乐家、诗人、画家和整套歌剧设备带去法国。

意大利歌剧的成功好景不长。投石党运动兴起,意大利人处境不妙,法国人痛恨与马萨林有关的任何东西。不过,罗西的《奥尔菲斯》还是在法国打下了音乐戏剧的基础,对一般法国戏剧也产生不小的影响。《奥尔菲斯》的精致的舞台装置吸引戏剧家追求同样的效果;罗特鲁的《海格立斯的诞生》(1649)和高乃依的《安德罗梅德》(1650)是极好的例子。事实上,《安德罗梅德》搬用了为《奥尔菲斯》制作的全套机械设备。 *380*

二十年过去,歌剧开始露出在法国土壤生根的迹象。有一些著名的宫廷音乐家,兰贝尔、博埃塞、康贝尔都十分欣赏罗西,为企图承继他的工作而悄悄地努力。但如果没有彼埃尔·贝冷(约1620—1675)的帮助,他们不可能征服法国人对音乐戏剧的偏见;贝冷是一个聪明的冒险家、文

人、外交家、牢狱的常客。常去意大利小住的他很快就觉察到巴伯里尼这一群人在巴黎大可利用,为创造法国歌剧而干了起来。他和国王遗孀的宫廷乐师罗贝尔·康贝尔(约 1628—1677)联手于 1659 年 4 月在巴黎附近的伊西上演了一部作品,照例大言不惭地自称为"法国上演的第一部法国音乐喜剧:《田园剧》"等等。康贝尔的总谱已佚,但认识这位音乐家的圣埃夫勒蒙对他的能力并不恭维。

根据这些资料,康贝尔和贝冷合作的这部《田园剧》对法国歌剧的贡献可能不大,然而却轰动一时。这里有法国人的沙文主义起重要作用。贝冷是个精明的政治家,不可能不乘机利用法国人反意大利的情绪,骄傲地报导"观众看到本国诗歌和音乐击垮外国诗歌和音乐,兴致勃勃、激动不已"。受到热情接纳之余,贝冷寻找一个永久性的机构来实现他的计划。1669 年 6 月 28 日,他终于获得特许成立"歌剧学院",可以在那里演出法语歌剧,也可以在巴黎和法国其他各地演出。[①] 巴黎的新剧院于 1671 年 3 月 3 日开张,上演贝冷和康贝尔的《波莫纳》,取得非凡成功,演出了一百四十五场,这在 1671 年是个惊人的数字。继《波莫纳》,上演《爱之愉悦》,法国歌剧随之而站住脚跟。莫里哀是看出新的抒情戏剧大有前途的第一人,从贝冷手里买下皇家特许(贝冷此时又在狱中服刑,这种小插曲在他是家常便饭),从《冒失鬼》起,力图将喜剧、音乐、舞蹈揉在一起,从而在道白的喜剧中引入音乐因素。音乐的感染力允许人大胆幻想,使这位伟大的戏剧诗人得以无拘无束地用拉伯雷式的幽默给《贵人迷》、《没病找病》画龙点睛。如果莫里哀多活几年,如果没有那个无所不为的政治阴谋家吕利阻挠他的试验,他很可能创造法国的谐歌剧。不过,法国喜剧中的音乐还是显得牵强;法国人的天才和意大利人太不相同了,因此初试效果不佳,不足为奇。在《医生的爱》中,我们看到歌剧影响带来的变化:莫里哀不像往常那样仔细关注剧本的布局,他依赖音乐和舞蹈的效果来弥补这部多少急就而成的剧本的不足之处。

381

贝冷、康贝尔甚至莫里哀不得不在一个叱咤风云的人面前隐去,此人生在佛罗伦萨,在法国受教育,但天性是十足道地的意大利人,是他把法国歌剧带到了几乎被人遗忘殆尽的卡瓦利和切斯蒂的伟大艺术的顶峰。他是让·巴普蒂斯特·吕利(1632—1687),原姓为 Lulli,到了法国改用法语的拼写 Lully,他是皇家乐队的成员。起先,他并不对歌剧感兴趣,而是写芭蕾,扮演角色参加演出,指挥乐队,更多时间是密切注意宫中发生的事件。1661 年,他争得国王音乐"监督"的任命,从此身居要职。他在宫中结识了莫里哀,为这位伟大的剧作家的喜剧和芭蕾提供音乐十年之久。看到贝冷的歌剧兴起,看到他的朋友莫里哀认真关注这一新兴艺术形式,这个警觉而聪明的佛罗伦萨人立刻改变对待歌剧的态度。不用多久,他就排挤掉所有的竞争者。秘密拜访尚在狱中服刑的贝冷,征得这位"院长"的同意,在国王那里玩几把外交手腕,立即使莫里哀的特权丧失殆尽。莫里哀一死,仕途的最后一道障碍扫清,吕利不容争议地担任起皇家音乐学院的领导。巴黎的大歌剧院迄今仍称音乐学院,不过把"皇家"改为"国家",以适应政体的改变。然而,吕利还不罢休,他要赶尽杀绝。贝冷的助手们遭警方迫害;贝冷死于狱中;康贝尔被迫退休,去英国,当上查理二世的宫廷作曲家,后来莫名其妙地遭暗杀;最后莫里哀的剧团被赶出皇宫,皇宫成了吕利的天下。这个佛罗伦萨人从此(1672—1673)成为绝对权威。

他是个凶恶的阴谋家;是精明的生意人和房地产商,财产据埃戈谢维尔估计超过七百万法郎;是积习难改的唐璜,像他的同胞马萨林一样,从南国家乡带来了天赋的圆滑巧妙的外交才干、

382

① 全文见努伊特和图阿南:《法国歌剧的起源》,巴黎,1886。

威风凛凛的神色、咄咄逼人的傲气、彻底征服生活的欲望；但他也是天分超群的音乐家和艺术家。他结交莫里哀，从而成为戏剧大师，这是他的前人们的作品中所绝对缺乏的功力。他的风格有令人信服的清晰和晶莹的条理，二者都是经典的法国特征。吕利的作品不叫做歌剧，叫做抒情悲剧（tragédies lyriques mises en musiqie），或干脆叫悲剧（tragédies）。他的成就是创造并发展了抒情悲剧（即法国歌剧）的形式和语言。如果没有得自意大利遗传的真正的戏剧气质和丰富的想象力，他固然不可能达到目的，但是他采用的手段得自法国语言和文学的古老传统。他写的声乐部分的旋律线是从法语的内在规律生发而来的，朗诵的起伏是细腻敏感地渲染法语词汇的自然重音的结果。这种旋律性音乐朗诵的节奏错综复杂，因为作曲家不遵守诗句的固定公式，而是分析一个个单词的更精细的节奏结构。

吕利以法国古典戏剧为蓝本。他是一个敏锐的观察家，去剧院，咨询演员，记下他们如何运用重音和换气，研究对白，细枝末节都加以研究。吕利开始写歌剧那年，拉辛写出了《贝蕾妮丝》、《巴雅泽》、《米特拉达特》、《伊菲姬妮》、《菲德拉》。拉辛这位伟大的戏剧家一定对这个聪明的音乐家影响很大，吕利的宣叙调的有力的戏剧表情清楚地说明这一点，甚至连格鲁克都没能超过他。他同略嫌枯燥做作的知名戏剧作家菲利普·基诺（1635—1688）交往，说明他多么了解戏剧在歌剧中的重要性。他审慎地借鉴伟大的威尼斯歌剧作曲家的艺术，努力为他的归化国的语言配上像样的音乐形式。他和佩里一样，努力通过清晰而有表情的字句来塑造他的音乐，不过他要的不仅是清晰的字句，而是像那些伟大的意大利人那样，像后来的格鲁克、瓦格纳那样，要恰到好处的、充分展开的戏剧情节。他的歌剧中有许多性格场景，还有那些管弦乐曲或交响曲，都是抒情的画卷，洋溢着浓郁而大胆的色彩，作为不可改变的类型，传诸后世，整整一个世纪。他也遵循法国宫廷的音乐习惯，在戏剧情节中采纳尚松、芭蕾歌和其他短曲。不同于当时的意大利乐队，吕利的乐队不断增加色彩性和柔韧度。他以所谓的法国序曲，开创了器乐的新途径。

这位认真的音乐戏剧家追求真正的音乐表情，禁止歌唱家即兴添加装饰音，他认为那些东西既可笑又分散注意，对于最细小的变化，朗诵也好，歌唱也好，无不一一关照，根据当时盛行的节奏法频频变化。他的意大利同行通常恪守咏叹调开始处标明的第一个节奏型，变化留给歌唱家去做，他却是写明每一个音符、每一个重音的进程。在他生前，成功地保卫了抒情悲剧的清晰高贵的表情，但在他去世后，小规模音乐演奏中和室内装潢中泛滥的小装饰和做作的东西立刻得以进入歌剧。

383

吕利当初去法兰西剧院是为了学习大演员的正确的朗诵，但不久情况就倒了过来。名演员反而来上吕利的学院，这个学院的成员被认为是“法国舞台上未曾见过的最伟大演员和最完美的朗诵典范”。[①] 吕利的声望和荣誉大极了。意大利、德国、英国音乐家都来跟他学习，他的音乐是许多音乐之河的汇流，成为欧洲的共同语言。在这一点上，在其他许多特点上，这个佛罗伦萨人像格鲁克，格鲁克的艺术是一个综合体。但是，格鲁克的音乐是真正的世界性音乐，它的成分有德国的、意大利的、英国的和法国的；而吕利除了意大利出身外，纯粹是法国的。没有一个音乐家可以像这个意大利人那样堂堂正正称作法国的儿子，他成为这一“伟大世纪”的代表。

① 蒂东·德·蒂耶：《法国的帕纳斯山》，巴黎，1725。

法国思想对歌剧的根本抵抗

歌剧成为法国最流行的戏剧形式，伟大的古典悲剧陷于没落。同样的歌剧热继意大利人对歌剧的迷恋而开始出现在法国，诗人和戏剧家背弃高乃依和拉辛的崇高艺术，改写歌剧台本。作者和群众的艺术趣味似乎自然而然地随着古典戏剧没落，转入歌剧。

抒情悲剧的影响使话剧产生深刻的变化。神怪等角色进入剧情时，它们的上台(降临)不仅要求精致的舞台装置，还制造未曾预见的意外和结局，非人物或性格冲突的结果，不像拉辛的悲剧那样。人的心理活动减少，代之以另一种虚构的"神"的东西，通过歌剧而进入悲剧，制造不自然的气氛，制造感情的"真空地带"，有时竟东拉西扯，文字和音乐都不知所云。最后，抒情悲剧背384弃了神圣的三一律，因为歌剧台本加进许多零零碎碎无关紧要的人物，增加演出的花花绿绿的效果。

古典戏剧悉心调度人物和场景的数目。观察高乃依和拉辛的悲剧，可以看出场景的数目和幕的数目呈一定的比例。随着抒情悲剧的发展，场景数目增多；因为不添加场景，歌剧有限的戏剧素材不可能提供合法的机会让人表演那么多咏叹调。台本作者又不能为了咏叹调而打断宣叙调，那样一来会破坏整出戏。他只好在每一个"合法的"场景结束处再加些小场景，让每一个人物下台时都有一段咏叹调。结果，为了制造咏叹调的机会，舞台上的行动增多了，人物上上下下；古典悲剧的卓绝结构的衰落得归咎于这一种做法，这种做法一度从抒情悲剧渗入悲剧。与古典悲剧的匀称、沉穆的美大相径庭的这种艺术"自由"新概念风行一时，虽历时特短。戏剧家和作曲家投机取巧，讨好赞助人的趣味，采用新招式时巧加掩饰，避免引起公众的不快。吕利去世后直到拉莫上台，过渡时期的种种形态毕露无遗。一方面，吕利的影响仍主宰着，压制每一个音乐家的想象力；另一方面，意大利影响重新抬头，与已经站稳脚跟的法国歌剧唱对台。吕利的继承者们的作曲风格各殊；有些，如安德烈·康普拉(1660—1744)和他的学生安德烈·卡迪纳尔·德图什(1662—1749)等才具不凡的音乐家，尚能保留吕利的抒情悲剧的某些优秀品质。路易十四一再声明，只有德图什才能弥补吕利的空缺。尽管如此，法国歌剧的衰落已成定局，除非再出一位杰出的天才来拯救它。

撇开吕利，回顾法国古典音乐戏剧的光芒，不可能不注意到法国思想同歌剧是根本对立的。法国歌剧比任何一种戏剧形式更是一种装饰性艺术的表现，它追求的就是装饰效果。它和其他艺术一起在柯尔贝尔和勒布伦的得力引导下粉饰太平，使朝廷显出一派生机。追求效果是法国艺术家的思想基础。这个传统从一开始就无时不出现在他们的歌剧里，利用戏剧的一切因素，无385时不想舞台效果、唱歌、乐器法、舞蹈和置景。有人甚至会说，瓦格纳把诗歌、音乐和布景提到同样高度的原理和它相去不远。可是，我们看到，这位德国大师的乐队的重要性压倒一切，等于勾销了他那些崇高的审美理论；而法国歌剧之所以失败，乃是因为它任凭装饰因素泛滥，忽视了艺术的基本条件——真挚的感情。什么也替代不了感情，更不用说理性了，而法国歌剧作曲家和台本作者普遍投靠在理性的卵翼下。弗朗索瓦·拉格内神父是一部流传甚广、问世(1702)后不久便被译成英语和德语的书的作者，他评价这"伟大世纪"的法国音乐的话虽刻薄尖锐，却证实头脑冷静的现代历史学家的观点："意大利人觉得我们的音乐昏昏欲睡、平淡无味……的确，法国人总是

在寻求甜美、伶俐、顺畅和稳妥。一切都保持在同一个语调上;如果语调偶尔有变,也必然加以悉心铺垫,使下一个'曲调'同前一个自然衔接,仿佛什么也没有变。法国音乐没有火气,没有粗鲁,永远均匀、统一。"①

琉特琴音乐与羽管键琴音乐

比约恩森讽刺法国知识界包围在一座中国式大墙里,过去也许比现在更加如此,最明显地表现在纤巧、雅致、风趣、蛊惑但比较浅薄的器乐艺术中。外国因素,比如说歌剧,允许进入,但必须被吸收同化在法国的传统和趣味中,随后作为归化的臣民继续生存,几乎听不出外国口音。

那些高贵而精致的心灵、那些沙龙常客觉得世上最大的快事莫过于听琉特琴制作家工场里生产的美丽的琉特琴弹奏银铃般的和弦(甚至在路易十四时期最受喜爱的这个乐器销声匿迹后,仍把小提琴制作者叫做琉特琴制作家)。奥地利的安妮和那些名交际花一样喜欢弹琉特琴,如马里昂·德洛尔姆,马萨林的仇敌在她家聚会;如妮依·德·朗克洛,孔代、拉罗什富科和圣埃弗勒蒙都是她的情人。安托万·弗朗西斯格(约 1570—1605)的《奥尔菲斯的宝库》(1600)和让·巴普蒂斯特·贝萨尔(约 1567—?)的《和声全书》(1607)是世纪初的两部优秀的乐曲荟萃,从此类似曲集迅速增加。17 世纪第一个四分之一将近结束时,法国的琉特琴演奏大师闻名遐迩,吸引许多外国音乐家到法国来。许多优秀演奏家和作曲家中主要的是戈蒂埃家族,形成一个杰出的琉特琴世家,人数众多,难分彼此。其中以德尼·戈蒂埃名气最大。程式化而有组织的舞蹈音乐的倾向在他的作品里定型,几乎全部用舞曲组成组曲,包括前奏曲、帕凡舞曲、库朗特舞曲(通常有好几首),还有萨拉班德或者吉格舞曲。除了确立现代法国舞蹈组曲外,戈蒂埃在琉特琴曲集里还精确标明演奏技巧,以及如何处理正在开始淹没法国音乐的装饰音。 *386*

这些装饰音很可能来自英国的键盘乐派,由效劳大陆君王的英国著名音乐家带来欧洲,也由常住英国宫廷的法国人带来,例如彼埃尔·戈蒂埃,人称他为英国戈蒂埃。这些装饰音到这一世纪后半叶发展到惊人的地步。早在 1636 年,梅尔塞内在他的《常用和声》中提出了不可胜数的 tremblements(颤音)、accents plaintifs(叹息)、trills(颤音)、vibrations(揉音)、battement(震颤),加上它们的无数变体,有效地把音乐线条剁碎。戈蒂埃们的"分解风格"(style brise)为这一著名琉特琴世家以后的许多优秀演奏家和作曲家所继承。活跃于这一世纪后半叶的雅克·加洛和夏尔·穆东是法国琉特琴音乐的最后时期的杰出艺术家。

歌剧乐队推广了声音更加洪亮的乐器,它们逐渐取代琉特琴,琉特琴衰落了、消失了,但是留下一股虽嫌酥软但很高雅的客厅艺术的浪漫韵味。琉特琴曲造就了舞蹈组曲,造就此后统治器乐几百年的装饰音体系,造就精美的小型乐曲如墓葬曲、对话曲、泪曲及其他音乐画像和体裁,还为羽管键琴艺术提示最早的方向,羽管键琴艺术即将出现一批表现这一世纪法国音乐艺术精髓的作品。

起先完全被琉特琴的魔力所慑服,羽管键琴从未能真正摆脱琉特琴曲特有的那种"朦胧的魅力"。雅克·(尚皮翁)·尚博尼埃(约 1602—1672)出自著名的管风琴世家,是我们称之为"羽管键

① 见弗朗索阿·拉格内(隐修)院长:《在音乐与歌剧方面法国和意大利的相似》,巴黎,1702。

琴家”的音乐大师。路易·库普兰(1625—1661)、弗朗索阿·库普兰(1631—1703)〔请勿与他的族人、下一个时期的同名伟大羽管键琴家混淆〕、让·当格勒贝尔(约 1628—1691)、尼古拉·安托万·勒贝格(1630—1702)、纪尧姆·加布里埃尔·尼韦尔(1617—1714)是法国羽管键琴乐派中较著名的。他们都是聪敏、雅致的音乐家,写作风格虚幻而无定局,讨人喜欢,但是不如人们所期待的水平;纤巧单薄的乐思、可喜而难以捉摸的碎语,再小的微风也一吹就散。印刷出版的乐谱布满了成串成串的装饰音,看不出一个完整的印象,如果我们把当时称装饰音的术语 agreements 按其原义“可心合意”翻译,便可见其重要性。这些音乐花饰提供了当时认为是技艺本质的装饰音,因为那时人们的最高目的是模仿宫廷里的风度:那些舞蹈、那些恭维话、花边、长统丝袜、看戏用的望远镜。文学潮流直接反映在音乐中。拉罗什富科的《箴言集》(1665)和拉布吕耶的《性格集》(1688)创始了文学中的一个新因素:进行道德观察和心理观察,即文学画像。法国音乐家素来的文学立场诱使他们进行模仿;这样,琉特琴家雅克·加洛作《夫人之墓》,在奥尔良公爵夫人去世时用音乐颂扬她,相当于波舒哀为同一目的而写的“悼词”。同样,羽管键琴家给自己的许多平淡的小舞曲起一些独特的名字,但是根本不存在标题音乐的问题,因为不论叫什么名称,《俏女子》也罢,《田园曲》也罢,《小丑》也罢,《小妈妈》也罢,脱不了同一个模式。

387

法国舞蹈组曲的自然高雅的风度为全世界所艳羡,到 1670 年,各国音乐家竞相采用阿勒芒德、库朗特、萨拉班德和吉格的舞蹈组曲。尽管形式相同,但法国的键盘乐和琉特琴音乐本性小巧玲珑,没法营造室内乐和管弦乐,不能与英国、意大利和德国的威严组曲相提并论;像歌剧一样,羽管键琴音乐停滞不前,直到 18 世纪的各路大师莅临拯救,给它以乐思、感触和激情。

三十年战争

分成路德派和加尔文派两大阵营的新教的德国,忧心忡忡地注视反宗教改革取得的稳步前进。天主教势力节节胜利,新教却纠缠琐事争吵不休,不能组成统一战线,因此,17 世纪初,新教在的边境公国中处于守势。这些无助的人要对抗的是斯蒂里亚大公爵费迪南(1578—1637),后来的皇帝费迪南二世(1619—1637),以及巴伐利亚公爵马克西米连一世(1573—1651)。二人都出生于奥地利和南部德国的天主教贵族气氛,受耶稣会的培养,不问是非地忠于教会,誓死战斗到底。费迪南一成年便开始一场运动,首先废除以前给予新教徒的宗教特权,要不是土耳其人侵使德国南部基本上都投入防卫战,他会采取残酷无情的措施。费迪南当上皇帝后,决心效法他的伟大祖先查理五世,镇压新教徒,同时加强对德国诸王的统治。德国从此陷入一场旷日持久的斗争。

388

要不是许多领土、王室和经济争端把宗教不满之火越煽越旺,这场战争可能会慢慢平息下去。但接下来是一场盟约频频改变,地方性和约此起彼伏的战争,熊熊烈火变成德国小王们反对神圣罗马帝国、反对哈普斯堡王朝的斗争。起先只是争取宗教自由的战争,发展为同哈普斯堡王族和西班牙争夺统治世界的霸权而决一死战;法国、瑞典、丹麦和英国都加盟德国的新教徒,向它挑战,战火烧遍奥地利、波希米亚、德国、意大利、尼德兰和西班牙。从战争的打法可以看出宗教目的对人民是多么不重要;军队来自新旧教派,双方都有不同教派的人毫不手软、毫无同情地掳掠同一教派的人。法国是一个天主教大国,她不仅站在好战的新教徒一边,还向土耳其人求援,

在反哈普斯堡同盟中要求并担任外交领袖，后来还担任军事领袖。

丹麦的克里斯蒂安四世害怕哈普斯堡的权力在北德扩张，决定起义反对皇帝。英国出钱资助反对哈普斯堡王朝的人，还派了几千士兵。克里斯蒂安王被这场伟大战争中最捉摸不透的一个领袖——出生路德派、但受耶稣会教育的帝国将领沃伦斯坦——打败。哈普斯堡和维特尔斯巴赫家族的军队如今占领北德全地，这一地区大力天主教化，如同以前在德国南部各省一样。

几乎整个德国如今匍匐在皇帝脚下；自从霍亨斯陶芬时代以来，没有一个统治者有如此巨大的权力。战争的政治内涵如今暴露无遗，保皇党主动出击。皇帝的军队出现在波兰、低地诸国和意大利，他们的军事行动的成功不大，但引起不小的敌对情绪，哈普斯堡王朝的同盟国内部强烈反对。同时，沃伦斯坦在帝国内部的众多冤家说服皇帝把他辞退。部队的最高统帅权交给一个绝对忠诚的天主教将军蒂利，蒂利是老派的优秀士兵。这位沙场老将面临的是新派的伟大将领统率欧洲的最优秀军队，古斯塔夫·阿道夫（1594—1632）认为波罗的海南部若建立强大的天主教势力，势必影响瑞典的宗教与商业独立，决心反攻以保卫自己的领地。蒂利和古斯塔夫这两个新旧战争艺术的代表在布赖滕费尔德战役（1631）中相遇，由英明的国王兼将军统率的有高度纪律的现代化军队击溃了帝国的白发老将的不正规的雇佣军部下。 389

国王的胜利把瑞典提高到强国的地位，古斯塔夫·阿道夫因此而挽救了新教，决定把新教的教义传遍神圣罗马帝国。世界历史上没有一个人以如此微薄的力量获得如此显赫而深远的胜利。法国、低地诸国和威尼斯都赞赏这位年轻的瑞典国王的超群的军事天才和热诚高尚的品德，提供经济支援。皇帝仓促召回沃伦斯坦，在莱比锡附近的吕岑迎战瑞典国王，瑞典军队虽然获胜，但国王身受致命重伤。沃伦斯坦随即再度统一巴伐利亚和西班牙的帝国大军，新教部队在魏玛的伯恩哈德率领下战败。德国被糟蹋殆尽，人口骤减，自然资源破坏。血流遍野、受尽苦难的德国还得不到喘息，因为正在此时，黎塞留决定向哈普斯堡和西班牙的残余势力公开宣战。这是战争的最后一个阶段，以哈普斯堡王朝一统天下的瓦解而告终，神圣罗马帝国在以后几百年里只剩下一个躯壳。

古老的日耳曼帝国的解体在三十年战争中达到顶峰，但这场大战是衰落的继续，不是衰落的原因；它只是16世纪已经开始的一场戏剧的最后一幕。经济生活的结构遭到破坏，加速了国家的政治衰亡。日耳曼的贸易被外国利益取代，农业从来没有跟上其他国家的发展，行会死死抱住老的组织，尽管这些中世纪的设施显然已经过时。这一切和整个民族迷失于小公国的越来越狭隘的地方主义而造成的知识停滞不前相符。有些重要的商业和工业中心，如汉堡、法兰克福、莱比锡和奥格斯堡，仍然保持国际地位，但是没有一个有组织的日耳曼国家的保护，不可能有健全的经济生活；同时，国家的知识财富被消耗在毫无成果的宗教斗争中——其顶峰即为三十年战争。 390

天主教世界在德国是这场战争的输家，它要在灵修上和政治上征服新教世界的目的从未达到。原来四分五裂的新教通过这场大屠杀而团结一致，实现新生活的种种价值观，把自己改造成不亚于强敌的精神力量。罗马和符腾堡以前允许新教徒和天主教徒比邻而居，虽说不上友好但至少相互容忍的和谐，因派别分歧日益深化、广大人口卷入而消失。斗争从布道坛和神学院传入知识生活的各个领域，特别是艺术和科学。17世纪中说的、写的、出版的无不引用神的权威，不过每一个教派有它自己的神。因此，德国的整个文化生活是分裂的，德国两大部分，新教的北部和天主教的南部的文化交流始终暧昧不明，直到相当晚近的时候；这种形势造成了文学艺术史上的似乎难以解释的矛盾现象。

政治上的不稳定和缺乏方向，也许是这一时期德国文化失败的更大原因，对外国影响敞开大门。以前的统一虽然没有严格的定义，但有帝国的观念在，就有统一；如今摆脱了这样的统一，个别成员开始营建自己的主权国家。奥地利、布兰登堡—普鲁士和巴伐利亚是位于许多小公国中间的三个大国，但老一代掌权的亲王都已作古，后继的新人迷恋凡尔赛及其主人的荣华，对交际花言听计从（也是法国人捧交际花成风），并且热衷于新的欧洲外交艺术。一心仿效路易十四，却从不想一想自己的军队、宫廷歌剧院、学院和其他昂贵的设施是否一个小国所能承担，还往往模仿到了荒唐的地步，小得无以复加的亲王居然梦想拥有殖民地。然而，还是有一些统治者为臣民的福利而治理国家，君主的关怀对德国文化生活留下深刻印象。虽然建立学院和大学未必出自促进文学艺术的真诚愿望，更多是为了提高统治者的威望，但是这些设施对散播文化、把文化传到全国各地起了健康的作用。这对于日后德国学术成就卓绝是一个有力因素，法国就从未能削弱学术生活围绕首都转的集中。德国艺术当然还是有统一的风格。凡尔赛在事实上和象征意义上都是外国影响之首，但北部德国也向荷兰看齐，天主教的南部则迷恋意大利的巴罗克。

391

宗教改革不是德国艺术的一股创造力，战争的蹂躏又扑灭了世纪初已见端倪的一点点具有独创性的活动。“从艺术史来看，德国艺术受尽伤害”，几乎整个世纪受外国艺术的影响所支配：南部受意大利影响，北部受法国和荷兰支配。宗教改革的精神对文学也没起良好影响，对诗歌的影响只限于路德的热情燃烧的一段时期。宗教改革的力量转移到组织工作、教派领袖之间的论战和对不同意见者的讨伐上，即使有所剩余，也被三十年战争消耗殆尽，富有生命力的内涵缩小为神学。在法国、意大利、西班牙、英国文学的影响下，德国诗人和作家缓慢地找到自己的韵致，潜在的哥特韵致。但这是被新唯理主义掐住喉咙的哥特韵致，新唯理主义发自法国，企图消灭一切非理性的势力，并且以理性的名义重新组织自然、社会和生活。

老的不明确的一切被废除，可是看上去是秩序和平衡的东西，背后隐藏着根本性的紧张，到三十年战争把巴罗克精神强加于德国时暴露无遗。这时，各种潜伏的不和与愤怒都公开化；在没有旧根的地方，制造新怨。反宗教改革运动把生动而戏剧化的西班牙－意大利的巴罗克精神带入日耳曼世界，但是，产生罗曼语世界巴罗克风格的新的狂喜形式的东西不容易为日耳曼血液所吸收，反而增加已经十分明显的紧张。美术表现出特别强烈的反抗，诗歌立足于理智，适当利用巴罗克的装饰，但缺乏洋溢罗曼语世界的那种魔力。没有宗教为其背景，巴罗克不可能繁荣。严肃而教条主义的新教世界排斥罗曼语世界的巴罗克，因为它与天主教是一体的。这一世纪前三分之一时期中最重要的一位诗人马丁·奥皮茨（1597—1639）可以说没有一首诗是他发自肺腑之作，但他开始了现代德国世俗诗歌，组织德国语言，辛勤地介绍得益于文艺复兴硕果的各国流行的各种诗歌形式。不久，诗人们放弃了奥皮茨那种冷冰冰、独立自主的艺术，开始呈现出基本上属于日耳曼的“浮士德”精神和巴罗克精神的融合。其中有温柔的梦想家，如保尔·格哈特（1607—1676）是德国巴罗克时期新教抒情诗歌的最纯净的代表，他的诗歌充满专注、虔敬和宗教的乐观精神。马丁·路德吼叫“我们的主是坚固堡垒”，准备战斗；格哈特则在他的安详的赞美诗中唱“我的心、我的手赞美你”。安吉勒斯·西列谢斯（约翰·舍夫勒，1624—1677）抒情地总结古老的日耳曼神秘主义于他的最伟大一部著作《行走天使》中，但他一离开玄学的领域，眼睛就迷茫了，表现出德国人在这个巴罗克世界中的孤寂。他的思索失去诚意，他只好求助于巴罗克的戏剧夸张来宣讲耶稣受钉十字架的大爱。

392

但本质上属于巴罗克的描绘性音乐因素给诗人们指出了一条道路。音乐如此深深渗透诗歌，令人吃惊；音乐将成为德国巴罗克的体现，真正表现德国巴罗克的唯一形式。连返始（da

capo)形式也用入诗歌，具体取自咏叹调的音乐形式。汉斯·雅各·克里斯托弗尔·冯·格里美豪森(约1625—1676)是一位讲故事高手，他率先表现了这种德国的巴罗克精神，但是安德里阿斯·格吕菲乌斯(1616—1664)的诗歌表现了巴罗克的席卷一切的气势。格吕菲乌斯是最著名的德国巴罗克的世俗抒情世人，许多诗作是名副其实的汹汹暗流，直到最后才有一丝光线照亮，驱散黑暗。这是伦勃朗的技法。正当我们站在现代德国文学艺术的门槛上时，音乐进入并超越文学艺术，担任欧洲的领袖，在其后两百年里卓然兀立，就像以前的尼德兰人和意大利人那样不容争辩、令人慑服。只有在音乐中，德国文化显示出稳步前进，其顺理成章、不断成长的发展只有古希腊的美术堪与它媲美。

德国的巴罗克音乐

在意大利和法国，歌剧居于音乐生活的首位。德国老百姓深受宗教战争之苦，依恋宗教音乐。新教的特定性质塑造了这种音乐，以教堂里的会众为出发点。会众意识在新教的众赞歌和康塔塔、清唱剧里很有说服力，众赞歌是整个新教音乐的基础，康塔塔和清唱剧则是新教教堂艺术的伟大珍宝。不过它们不仅是艺术，它们深入浅出地解释圣经词句的意义，那是新教思想的精华。教堂对中德和北德各省的新教徒来说是避难所，象征保护，他们在教会里找到安慰。他们在教堂里听到的庄严肃穆的音乐使他们想象中看见向往的来世平安，愿意拿出所剩无几的钱来扶植、培育这拯救灵魂的音乐。战后重建的贫困年代里，会众捐钱建造了好几架管风琴。每次奉献一架新琴，人们欢庆，附近社区的人都来参加庆典。如果当地会众太穷，造不起管风琴，一个有幸拥有一把乐器的音乐爱好者会自愿拿出来让会众安排使用。小教堂往往全部由从市民中招募的业余音乐家来侍奉，他们不仅为了爱好音乐而参加侍奉，这些忠诚的路德派信徒深信这样的音乐是荣耀上帝的、是有益于会众的。歌唱协会(Kantoreien)和音乐会社(collegia musica)的历史证明，那些受过音乐教育的业余爱好者是多么渴望聚集在教堂里唱奏音乐。教堂何以如此受欢迎，还有一个原因，教堂是唯一演出精美复杂的音乐的地方；重新组织或新建的德国宫廷需化很长时间才能赶上凡尔赛和维也纳，即使在他们成立或恢复了圣堂唱诗班和宫廷乐队以后，广大的民众也决没有机会听它们的演出。至于歌剧，那更是王公贵族的娱乐。这样，要听音乐的市民只有到教堂去，所以他们乐意为自己教堂的音乐出钱出力。 393

纯粹的宣叙调风格在德国不如意大利那么快地得势，但是，维亚达纳的作品很出名，他的福音协奏曲从1609年起就有了复印本，这些复印谱为德国作曲家提供他们乐于遵循的范本。圣乐交响曲、灵修协奏曲十分流行，这种单声部风格在德国北部最早得到承认。加布里埃利的天才也引起注意，"大巴罗克"在德国作曲家中很快得到响应，其新教的形式蔚为壮观。威尼斯的多重合唱写作到了德国人的手里似乎显得沉重，因为他们除了几个声乐唱诗班外，还加上比声乐精致复杂得多的乐队。德国巴罗克音乐的厚实有力的特点，它那略感笨重沉稳的性质是由于采用了路德派赞美诗。路德派赞美诗成为这种音乐的有机部分，在巴赫的众赞歌康塔塔中达到荣耀上帝的顶峰。

米凯尔·普里托里乌斯原名舒尔茨(Schulz 或 Schulze，1571—1621)出自古老的音乐世家，是自从马丁·路德呼召约翰·沃尔特负责新教教堂音乐以来最重要的教堂音乐组织者。普里托里乌斯 394

熟悉威尼斯人和罗马人的音乐，甚至尝试用法国舞蹈的轻盈优雅来表现严肃的精神。他那爱追究的头脑探索当时的各种形式和技巧，以极大的耐心，彻底而巧妙地把它们打乱、熔冶于新教众赞歌的音乐中；在这一点上，他是德国巴罗克音乐的主要奠基者之一。他的创作数量惊人，仅仅一部题为《锡安的缪斯》(Musae Sioniae)集子就收有 1,244 首用众赞歌谱写的合唱，从 bicinia（"二声部歌曲"）到四重唱诗班。他的《音乐全书》和梅尔塞内的《常用和声》是研究 17 世纪音乐史的最重要资料。普里托里乌斯以德国人典型的认真精神介绍他所知道的每一种音乐形式，对当时所制造和使用的乐器进行简明扼要、具体生动的描绘。①

老的路德派众赞歌、民歌和会众歌曲在新教德国养成对有伴奏的单声部歌曲的爱好。信奉天主教的德国南部和奥地利沉溺于意大利巴罗克的豪华之中，直到 17 世纪结束之际才开始写作歌曲；而德国北部的大师们，即使在试用新的意大利方式写作时，也从不脱离民众趣味。中部和北部各国组成的文化领域从来不允许意大利歌剧像在南部那样称霸；管风琴师和主唱家享有的声誉和尊重不允许意大利表演大师和作曲家无条件地篡夺，像意大利人在维也纳和慕尼黑那样。

约翰·赫曼·沙因(1586—1630)是莱比锡托玛斯学校的杰出音乐领导、巴赫的前任，他开早期歌曲创作的先河。他一方面永远忠于自己的德国传统，一方面大胆而独特地借用威尼斯风格，又同样擅长轻盈的形式；用哈斯勒风格写牧歌和维拉内尔开始，到达倾向主调音乐风格的德国"持续低音歌曲"。他的歌曲，以及许多同时代人的歌曲，都是为有伴奏的独唱写的，但是背景的复调性质仍赫然可见于伴奏声部中。巴罗克时期的德国音乐家怎么也不能完全抛弃他们的复调，这种潜在的哥特因素直到约翰·赛巴斯蒂安·巴赫时还令人难忘。通贯整个 17 世纪，德国音乐家在出版歌曲的序言中无不为没有采用 kunstvoll（见功夫）的写法，意即没有采用更精致的复调形式而表示歉意。在重要场合上，多声部合唱曲仍比歌曲受欢迎，作曲家考虑到这一点，把他们的独唱歌曲写成可按需要增加声部的样式。文艺复兴把复调作品压缩为有伴奏的独唱曲，如今把文艺复兴的做法完全颠倒过来。

395

把新的协奏风格同德国的歌曲创作相结合，势在必行，特别是因为德国人爱好 Gesellschaftsmusik（社会音乐），喜欢在一起快乐地搞音乐，尤其偏爱器乐。有助奏乐器的意大利歌剧咏叹调成为蓝本，1634 年出现了托马斯·泽勒的《青春欢欣十曲》，是这类作品最早的例子，其中一把小提琴和人声一起演奏。这种形式好像最适合德国人，因为他们虽然不太喜欢声乐的花腔，但他们喜欢装饰器乐部分；伴奏的乐器增加后，出现管弦乐歌曲。这一态度起先似乎没有把握；因此用前奏、后奏、利都奈洛反复围绕、伴奏歌曲，现代人很难觉得它们属于歌曲的主体。但是，我们不能忽视这一艺术的社会性。伴奏歌曲的小乐队都是些热心的业余音乐家，德国各地都有业余音乐家组织的快乐的音乐协会。那些学院、大学音乐社、音乐欣会（convivia）都致力于音乐，普通市民、手艺人和小商人家里举行的音乐晚会颇有当年的工匠歌手时代的味道。这一出色的集体化社会化倾向，排除了纯粹的独唱独奏艺术，包括唱情歌。但是真正的歌体诗的最大阻力是德国抒情诗歌的可悲境况。

正当已处于日益强大的意大利影响下的德国音乐风格兴起之际，又受到法国的阿那克里翁酒色诗歌、尚松和舞曲入侵的威胁。此时，德国出了一个歌曲作曲家，使利德歌曲从此在德国音乐中占有重要地位。其他作曲家写歌曲，但也写其他乐曲，只有海因里希·阿尔贝特（1604—

① 现代版有埃特纳的，见《音乐研究协会会刊》，卷Ⅷ《乐器学》；有古利特的，见《德国管风琴委员会历史部刊物》，卡塞尔，1929（真迹影印本）；有贝努伊利的，莱比锡，1916，第三卷。

1657)是纯而又纯的歌曲作曲家。他就学于他的亲戚许茨,许茨是沙因的朋友。阿尔贝特作各种各样的歌曲:简单的民歌式歌曲,拿腔作势的咏叹调,特别是深刻感人的灵修歌曲。阿尔贝特表现出对意大利声乐风格的完全掌握,所以,他之利用一切可吸收的外来因素,创造德国的歌曲风格的努力,必然是一个有意识有计划、有高度思想境界的艺术行动。

另一个德国歌曲的先驱是约翰·里斯特(1607—1667),他是新教的教士、诗人和业余音乐家。他写的有些赞美诗至今还在德国新教教堂里唱。音乐家们欣赏他提供的帮助,聚在他周围,形成所谓的"汉堡乐派"。吕贝克、不莱梅、柏林和一些萨克森图林根城市,后来加上慕尼黑和拉蒂斯邦,都形成汉堡那样的歌曲乐派,大批优秀作曲家出版了许多作品,证明这种音乐形式之流行。 396 天才诗人作曲家亚当·克里格尔尔(1634—1666)继承阿尔贝特的工作,遵行他的风格和形式,在表情的感染力和旋律的优美上甚至超过第一位开拓者。这一代人里还有约翰·克吕格(1598—1662)和约翰·伊拉斯莫·金德曼(1616—1655)。克吕格是最著名的新教赞美诗作曲家之一,他写的众赞歌(《耶稣是我良友》《感谢上帝》)至今仍受珍爱。金德曼是斯塔登和卡里西米的学生,是第一个把意大利戏剧对话用于滑稽目的的德国作曲家。康斯坦丁·克里斯蒂安·戴岱金德(1628—1715)属第一批歌曲作家的行列,但比他们多活了半个世纪,也许可说是这一可爱的抒情艺术的最受欢迎的作曲家。

但是,巴罗克的戏剧性要求表现,在德国受难曲、康塔塔和清唱剧中找到出路。德国清唱剧的成分很多,有许多已经见过,如协奏曲、康塔塔和歌剧,但还缺一个重要因素:主耶稣的受难乐,在中世纪的章节以后,我们没有讨论过。现存的最早企图用复调谱写受难乐的例子是奥布雷赫特的《根据马太福音的耶稣受难曲》,作于1505年前不久。尽管标题为根据马太福音,这首受难曲用了四部福音书的内容,显然是要把故事一直讲到救世主的临终七言。奥布雷赫特的受难曲其实是一首由三部分组成的定旋律经文歌,只是把定旋律拆开,分给不同的声部来表现剧中人物。福音师的歌词通常在次中音声部,低声部表现耶稣,其他人物则由中声部担任。奥布雷赫特的质朴而宏伟的受难乐成为经文歌受难乐的典范。另一种定旋律经文歌受难乐有较强的戏剧性,用简单的格里高利朗诵风格处理耶稣和福音师,而把活泼的群众场面(turbae)交给复调唱诗班。这类"戏剧性"受难曲的第一首是克劳丹·德·塞尔米西的《马太福音受难曲》(1534)。经文歌受难乐继续吸引天主教大作曲家,包括拉絮斯和维托利亚,但随着新教音乐的兴起,艺术性的经文歌风格压缩成单纯的朗诵,毫无戏剧性。这种形式的受难曲不能满足受合唱复调训练的老派音乐家,我们不久便看到约翰·沃尔特的极其简单的早期新教受难曲在他的继承者安东尼奥·斯坎代洛(1517—1580)手里变成艺术地表现受难复活的戏剧。斯坎代洛是住在德国的意大利人,他的《根据约翰福音的耶稣受难曲》(1561)风行德国各地,它的素歌式朗诵只用于福音师。其他剧中人用不同声部的合唱队:耶稣用一个四部合 397 唱,群众用不同的五声部配置。定旋律结构被完全抛弃,这些精致、多变、分乐章的合唱是建立在牧歌的基础上,但只用牧歌的技巧,因为群众部分的粗豪、问与答的戏剧化表现、基督说话的温婉语气,把音乐带入充满宗教热忱的气氛。斯坎代洛的《复活》(1573?)是一部类似的作品——海因里希·许茨的《复活》的直接祖先。许茨直探德国新教教义的底蕴,以戏剧力量和圣经的力量为新教礼拜创作音乐,表达了当时的德国文学艺术无能表达的一切。

海因里希·许茨(1585—1672)曾在马尔堡学法律,获得奖学金,于1609年赴威尼斯从名师加布里埃利学习。这位青年德国音乐家抵达当时的音乐世界之都,那里正酝酿着行将征服整个欧洲的音乐之变。许茨在这个新动力之泉痛饮,在威尼斯一直呆到加布里埃利去世(1612)。离开威尼斯前,他的第一部作品已经问世,那是一本五声部的牧歌集,大胆而复杂,只有巴罗克初期的

威尼斯音乐才那么大胆复杂。回到德国后，他效劳于黑森侯爵。但不久即去萨克森选帝侯的宫廷，任宫廷指挥五十五年，直至去世；中间曾因宗教战争而不得不在德国其他地方或斯坎的那维亚避难。第二次去意大利(1628—29)给这位成熟的大师又留下深刻印象，接着又外出几次，去哥本哈根、不伦瑞克和汉诺威。1625年，妻子早逝，给他打击深重，从此致力于教堂音乐的创作。他的巨大睿智、高尚品德和正直的性格赢得普遍的爱戴和尊敬。他与不伦瑞克公爵夫人的通信涉及问题甚广，不仅限于音乐问题；作为教师，他与小加布里埃利齐名。

许茨不仅是当时最伟大的德国音乐家，也是音乐史上一位杰出的创作天才。和一些德国人一样，他深深被巴罗克初期的意大利音乐所感动，把单旋律音乐、复调写作和协奏方式移植到德国，但他的艺术的精神深深扎根于德国土壤。在他的康塔塔中，恢宏的想象力使一系列戏剧情景呼之欲出。受古典复调传统陶冶的巨大的形式感和音乐技巧、对圣经的热切信仰、全面的文化修养，使他得以不追求单纯的外在效果。虽然熟知当代意大利音乐的种种秘诀，诸如不协和音、尖锐的突发性转调、半音体系、cori spezzatti(分开的合唱队)、回声效果、戏剧朗诵、用器乐作诠释，但用来从不显眼，而且永远服从更高的艺术目的。他的艺术成长是稳步走向简洁和凝练。一切外来因素都按德国新教的教堂音乐的精神熔于一炉，不愧为划时代之举。许茨在教堂协奏曲中利用声乐与器乐的生动结合的方式为德国的康塔塔开路。他喜欢在协奏曲中写戏剧场景，用灵活可塑的德语朗诵，不脱清唱剧的史诗式框架，基本上没有舞台表演，但是刻画与表达之感人，没有一部音乐作品可与之相比。栩栩如生的描绘和产生联翩浮想的能力颇似约翰·塞巴斯蒂安·巴赫，但他避免抒情的沉思冥想，则是同巴赫的艺术以及巴赫以前的整个“众赞歌乐派”的艺术尖锐对立的。许茨在作品中难得编织传统的赞美诗曲调；公然的戏剧性才是他的气质。由于不用新教的赞美诗，使他不能称作新教作曲家，但是他远远超过这个名称，他是一个圣经作曲家，超越宗派的分歧，为新旧约作放之四海而皆准的音乐诠释。

和蒙泰威尔第、海顿、威尔第一样，许茨的最伟大杰作成于一般人结束尘世事业的岁数。这位上了年纪的大师经历过来自意大利的种种风格变化所引起的革命动荡、大声宣布过支持这一灿烂的、富表情的现代音乐，如今回到德国祖先的伟大传统。他根据四部福音而写的四首受难曲《我主耶稣基督受苦致死的故事》(1665—1666)摒弃新风格的一切有利的外在效果；不用一件乐器，连宣叙调也按老的无伴奏方式。这里，他展露出玄奥的日耳曼心灵的全部伟大，这些无伴奏合唱所喷发的戏剧力量和真实表情从不超出崇敬虔诚的范围，割断对意大利巴罗克装饰的爱好。这是“浮士德式”的德国人的声音，他的命运和生活从此只是救赎思想的象征。新教的清唱剧和受难曲就这样建立在德国巴罗克音乐的伟大综合上，决定德国音乐的命运。

新教敬神崇拜的特殊环境使管风琴在德国处于同礼拜音乐的中心——众赞歌——紧密相关的地位。管风琴师既负责伴奏会众的歌唱，就拥有大量的主题素材，使他们得以踏上建立巨大的新教器乐曲目的征程，最终超越宗派的界线。定旋律完全从天主教音乐中消失后，这些众赞歌久久是德国音乐的主要源泉。教堂赞美诗统治康塔塔和清唱剧，那是理所当然的，但是它们也以其不断反复的短小而“固执”的低音主题支配着协奏音乐、变奏曲和十分流行的“固定低音”作品。路德派众赞歌有强大的同化力，只消看拿费茨威廉的维吉那琴曲集里的作品和约翰·布尔的作品做的众赞歌式的改编曲在德国广为流传，就是明证。威廉·布莱德有一首奇怪的作品，独奏小提琴加持续低音，名为《众赞歌》，表示这位英国作曲家对他所居住的国家的趣味和感情的认同。

令人惊奇的是，这么地道的德国新教艺术居然来自混杂的源泉。守护在它摇篮旁的是灵气风发的管风琴诗人弗雷斯科巴尔迪、圣马可堂的著名主唱者加布里埃利、伊丽莎白时代和詹姆斯时代

的英国的细腻的维吉那琴演奏家们。在许多访问意大利、带回一大笔音乐灵感的艺术家中,对今后器乐发展最重要的是尼德兰人扬·彼得森·斯韦林克(1562—1621),他是扎利诺和加布里埃利的学生。斯韦林克为长达两百多年的伟大的尼德兰音乐文化史写下最后一章,但他是威尼斯的产儿,他的学生都是德国人,把他的巨大声望传遍汉堡到但泽。他的学生之众多,当时的文章称他为"德国管风琴师的培育者"。他虽然是德高望重的合唱作曲家,但真正的重要性在于管风琴。巴罗克器乐的代表形式——赋格——因他而充分展示在我们面前,这位老年大师的种种做法经过一代一代学生而传下去,从沙伊特曼到赖因肯,从赖因肯到约翰·塞巴斯蒂安·巴赫,赋格在巴赫的宏伟的管风琴赋格曲中达到了荣耀的顶峰。斯韦林克和巴赫虽然时间相距甚远,但赋格的主要特点在两人身上是一样的。斯韦林克是维吉那琴师的变奏技巧到萨缪尔·沙伊特(1587—1654)之间的过渡,沙伊特的《新符号谱》(1624)告别了老的北欧风格,公然与新的意大利日耳曼巴罗克挂钩。

斯韦林克让管风琴音乐重新为教堂礼拜侍奉时,16世纪德国键盘音乐的不明确的减值(diminution)艺术在众赞歌的融合影响下消失。减值做法产生莫名其妙的线条,而众赞歌改编曲和众赞歌变奏曲遵循有条有理的对位意图。德国对位结构的艺术性远胜他们的英国老师的轻盈 *400* 的经过句,尽管也出了许多枯燥的合唱作品。考虑周密的音栓法和脚踏板的运用促进了一个无比精彩的管风琴风格的形成,一反本世纪后半叶的法国、英国和意大利作曲家的既可用于羽管键琴又可用于管风琴的模棱两可、也许更适合羽管键琴的键盘风格。

沙伊特是斯韦林克的一个学生,他和老师一样审慎地为结束管风琴根据声乐总谱的低声部协奏式地即兴伴奏而努力、为使管风琴音乐有稳实的根基而努力。他的《宗教利德和赞美诗一百首符号谱》(1650)是第一本真正的为新教会众唱诗用的管风琴伴奏谱,他为众赞歌作的和声配置是新教教堂音乐的骄傲,仅次于约翰·塞巴斯蒂安·巴赫。沙伊特是用艺术性甚强而符合管风琴演奏的风格处理众赞歌的第一人,成为德国北部和中部的管风琴音乐之首。他的声望极高,无缘亲自求学于他的人要求函授。

有这样的领袖,北部注定产生一个出色的管风琴乐派。第一流的教堂管风琴家人数之多,简直不可能在本书中一一叙述。但还是要提一下吕贝克的圣玛利教堂的著名管风琴师兼康塔塔作曲家弗朗茨·通德(1614—1667)和他的女婿兼继承者迪特里希·布克斯特胡德(1637—1707)。北方作曲家布克斯特胡德的奔放不羁的浪漫色彩的想象力古怪地揉合了意大利的温柔和日耳曼心灵的悲愤,那永远在寻找生命的最终奥秘的日耳曼心灵。圣诞节前连续五个星期日,吕贝克的圣玛利教堂继下午礼拜后举行"晚间音乐崇拜",闻名德国全地。"大巴罗克风格"在这些富丽堂皇的演出中登峰造极,布克斯特胡德为演出创作了一整套康塔塔。这些音乐崇拜中最令人叹为观止的是布克斯特胡德的演奏和即兴作曲。巴赫于1705年从阿恩施塔特步行到吕贝克去听他演奏并向他学习,是众所周知的事。亨德尔和马特宗也作过类似的朝圣旅行。有些人把他称作巴赫的直接前辈,以为是给他的最高赞美,错矣,就像有些评论家只把海顿看作贝多芬的直接前辈一样大错特错。布克斯胡德的巍峨的赋格、含有淡淡哀愁的帕萨卡利亚、了不起的前奏和炫技的托卡塔都是独立不羁的天才之作,其想象力和创造性都是他所独有的,不能小看为后人的铺路石。与巴赫相比,他的作品同样 *401* 是尽善尽美的巨著,犹如海顿的交响曲与贝多芬相比,同样是巨著。

在一些周游欧洲、满载着在意大利、法国、英国等音乐国家里学到的东西回来的富冒险精神的德国音乐家中,约翰·弗罗贝格尔(1616—1667)占有特殊地位。弗罗贝格尔是弗雷斯科巴尔迪的学生,他不满足于德国音乐家在意大利通常所学到的,访问布鲁塞尔、巴黎和伦敦,回国后成为古钢琴组曲的创造者之一。普遍采用的阿勒曼德、库朗特、萨拉班德和吉格(偶尔有重复 doubles)

格式是他的排列,他也从法国带回戈蒂埃和库普兰圈子里流行的有描绘性标题的小曲。他写的托卡塔的辽阔气势、墓葬曲(tombeau)的戏剧火花,不仅深深感动他的同时代人,到约翰·塞巴斯蒂安·巴赫时候,还受到巴赫的高度赞美。语言学家、历史学家和音乐家雅各·阿德隆(1699—1762)写道:"已故的莱比锡的巴赫极其敬重弗罗贝格尔,虽然弗罗贝格尔已属老一辈作曲家。"

天主教的南部也有不少天才管风琴家,但南部的最光辉灿烂的明星约翰·帕赫贝尔(1653—1706)是新教音乐的伟人。他在北部时是约翰·塞巴斯蒂安·巴赫的父亲的朋友,在这段时间大大提高北部的管风琴乐派的表情能力。他带来了南方音乐的温暖和诗意气质,缓和了沙伊特及其弟子们的略嫌刻板的形式主义。这种诗意的笔触特别明显地表现在他的美丽的众赞歌前奏曲中,他的众赞歌前奏是巴赫在新教音乐诗歌的这一无比亲切的艺术形式方面的师表。随着布克斯胡德、帕赫贝尔和阿尔萨斯人扬·亚当·赖因肯(1623—1722),我们进入巴罗克盛期,也即巴赫和亨德尔的时期。这些大师的艺术备受把清唱剧、康塔塔和巴罗克器乐带到无可超越的高峰的巴赫和亨德尔二人的景仰,但是现代群众只知崇拜出名的英雄,对他们则不了解、不感激;不过,仔细阅读巴赫和亨德尔传记的人不可能不注意到这两个年轻音乐家对老一辈的真心实意的敬重,是老一辈引导他们怀着自豪的信心稳步追求对形式和表情的彻底掌握。

除了通过维也纳的帝国宫廷和主教座萨尔茨堡这些传统口岸进来的意大利影响外,有一股不太引人注意、但沉稳而严肃的影响来自英国,特别在器乐方面。自从著名的莎士比亚演员兼吉格舞蹈家威廉·肯普(此人的名气大到早期出版的《罗密欧与朱丽叶》的书上只写他的名字而不写他所饰演的角色名)访问吕讷堡(1586)、又访问德累斯顿和柏林后,英国音乐家在德国很出名,也很受欢迎。这些英国人几乎一概是器乐家,他们带来了一种纯粹的器乐风格和传统,很合素来喜欢比较抽象的音乐形式的德国人的口味。在德国巡回的许多戏剧团的伴奏都是来自英国的移民,因宗教问题而离乡背井,定居德国。托马斯·辛普森在选帝侯宫廷乐队演奏维奥拉,沃尔特·罗是汉堡、后来是柏林宫中的一位优秀的甘巴演奏家,约翰·道兰德是黑森和不伦瑞克宫中的琉特琴家,威廉·布莱德(1560—1630)是其中影响最大的一个,曾任汉堡市音乐总监、柏林宫廷唱诗班指导,去哥本哈根住过一阵后,又回来当汉堡的音乐监督。除了这些在英国和欧洲都有名望的音乐家外,还有乔丹在柏林、迪克森和普赖斯在德累斯顿、弗勒德在布兰登堡和许多人在沃尔芬比特尔、但泽、戈托尔普、斯特汀和卡塞尔,他们的名字不见于英国的权威参考书。遗憾的是,英国的历史学家并不觉得有必要调查研究自己的同胞在欧洲大陆的经历。英国音乐史上丰富而卓绝的一章遭到忽视,这一章理应成为英国音乐史的一部分,犹如意大利人在德国所起的作用理应载入意大利音乐史。

虽然《少女时代》曲集中的作曲家们无人不知,但键盘作曲家的无可比拟的作用比较间接;这些音乐家不然,几乎都是弦乐演奏家,直接起作用,立刻被接受和吸收。北德、特别是汉萨同盟各地的维奥尔和小提琴音乐的发展,有他们的贡献。他们学威廉·布莱德——英国移民中的一位杰出人士——的样,成立弦乐演奏组,他们演奏维奥尔的多才多艺赢来许多学生。德国大音乐家中有许多人都跟这些英国音乐家学习,沙伊特本人也十分感激布莱德。德国人十分喜欢这些新成立的弦乐合奏,开始把自己的老而笨重的管乐合奏改成 capella fidicina(弦乐合奏),往往标以英语原名"consort"(康索尔特)。普里托里乌斯介绍过这些合奏,直呼其为康索尔特,认为这样一些乐器组合的声音要比此前德国最流行的长号和短号合奏好听优雅。英国音乐家的实践活动伴以数量可观的出版乐谱,为北德的管弦乐和室内乐曲目打下基础。这些乐曲在南部的交响乐派面前保持自己的本色,直到 18 世纪伟大的古典器乐作曲家出世。

对凡尔赛宫廷生活中的一切事物的普遍羡慕带来对法国的模仿。在莱因河流域,甚至在内

地，在这一世纪中旬开始呈现法国键盘乐和管弦乐的风格特点，法国影响的更具体的证据是出版的乐谱开始侧重法国模式。西吉斯蒙德·库塞把他在1682年出版的曲集称作《仿法国式音乐作品》，让人初尝即将征服走向解体的巴罗克的法国音乐和文学的伟大风貌。

意大利乐派自然在南部比北部的进展更大，名弟子更多。但意大利名师如比亚焦·马里尼和卡洛·法里纳有时去北部访问，对英国影响统治下的北部留下印迹。德累斯顿、慕尼黑、维也纳有许多意大利演奏大师，在他们的竞争下，德国人难以出头，但还是有不少优秀的作曲家，还有弗朗茨·比贝尔(1644—1704)，他是小提琴演奏家兼作曲家，受到的赞赏相当于19世纪的帕格尼尼。德裔瑞士人约翰·海因里希·韦森堡(知道其另一个名字阿尔比卡斯特罗的人更多)写许多三重奏鸣曲和炫技性的独奏曲，是意大利小提琴风格在中欧的宝贵例子，但他的室内奏鸣曲在北部也不是没有人知道，从约翰·罗森缪勒(约1620—1684)的可喜的奏鸣曲、组曲和其他作品可以看出；罗森缪勒是沃尔芬比特尔的指挥，也是一位不愧被视为吕利劲敌的德国作曲家。

德国的早期巴罗克歌剧

歌剧比知识生活中的任何形式更加显示出德国宫廷趣味向拉丁文化投降。作曲家、指挥、演员、歌唱家、舞台美术家、建筑师和戏剧道具的喧嚷人流(其中有高手，但更多是浅薄之辈)完全控制了德国王公们的府第；从17世纪中期起，意大利歌剧称霸德国。虽然德国陷于贫困，但外国艺术家能在那里找到薪俸优厚的工作，因为每一个亲王都朝凡尔赛看齐，不惜典卖灵魂，以维持一个光彩照人的宫廷。这种音乐与人民的音乐之间隔着鸿沟，专门建造的剧院只允许朝廷和受邀请的贵宾人内；直到18世纪中旬，剧院的大门才向公众打开。观察一下德国音乐家对意大利来访者之间的关系，就立刻可以看出这鸿沟有多宽、有多深。德国不乏有才之士，但是没有可供德国天才发挥的民族意识的土壤。许茨从意大利回来时，满腹经纶，都是他在意大利结识的伟大艺术；他奉萨克森选帝侯之命，拿里努奇尼的老的《达夫妮》来谱写音乐，于1627年——战争的第十年演出。乐谱不幸丢失，我们无缘一读德国的第一部歌剧。许茨此后没有再写歌剧，连德国最伟大的音乐天才都回避歌剧，承认自己无法写出应有的气氛，除非像哈塞或亨德尔决心完全投入意大利怀抱，在国外过一辈子。在城市中产阶级中间，还剩下足够的自尊、好心、甚至钱财，号召人们继承德国布尔乔亚艺术的传统。但他们在各方面的工作都带一点迂腐、甚至滑稽的味道，缺少伴随法国和意大利艺术的贵族气派的放纵。因此，不难理解，蔡茨、拜罗伊特、汉诺威、莱比锡和其他地方的德国民族歌剧的努力动摇了，很快败于意大利人的竞争。

404

德国歌剧尝试的第一例出现在纽伦堡，这个城市仍然保留着一些老的自治镇文明。一小群音乐家和爱好音乐的文人联合起来创造德国音乐戏剧。其中有诗人格奥尔格·哈斯道弗(1607—1658)，集意大利的巴尔迪伯爵和里努奇尼于一身，不过不如意大利人那么贵族化、那么奥秘。他是一个作家，"不靠拉丁语的帮助，借以倾注六小时的德国诗歌韵文艺术的诗意渠道"；还有作曲家西格蒙德·施塔登(1607—1655)，他是著名的巴伐利亚管风琴家约翰·施塔登之子。哈斯道弗和施塔登这两位领袖于1644年作一部"田园灵诗"(Seelewig)。[1] 这一部最早的德国歌剧实际上

[1] 这部歌剧的总谱发表于《音乐史月刊》，XIII，53。

是歌唱剧，是意大利田园剧和古老的道德剧的产儿，但是这部作品幼稚而无足轻重，只不过证明德国语言不能吸收宣叙调风格，需要继续进行大量试验。

比较稳重的德国人在借用许多人认为颇有诱惑力的外国艺术时遇到重重困难，但当时的文字记录表明，早在1626年，维也纳就有了有舞台布景的音乐演出，虽然有关这一时期的宫廷芭蕾和其他演出的资料仍然未见。以前是尼德兰人垄断了效劳皇帝陛下的音乐职位，如今由于新旧教派之间的分歧越来越大，许多尼德兰省份丢失，情况改变；倒是意大利的影响增大，到三十年战争末期，意大利比以前的尼德兰更加垄断局面。早在1640年左右，宫里已有歌剧团，其水平之高证明不是初试。和上一世纪从国外聘请最好的音乐家来德工作时一样，蒙泰威尔第被任命为帝国宫廷的艺术顾问。这位年老的大师所作《尤利西斯还乡》的唯一的一部手稿是在维也纳发现的。蒙泰威尔第的学生卡瓦利为维也纳歌剧院写他最早的几部歌剧之一《埃吉斯托》，于1642年上演。威斯特伐利亚和约签订后，宫廷里的音乐活动更加频繁，皇帝也亲试御笔作曲。费迪南三世和利奥波德一世都是小有才气的作曲家。维也纳发展成最有名的歌剧之都，不吝提供巴罗克的光辉所能提供的一切，德国南部的城市相继仿效维也纳的榜样，虽然条件比较差些。皇帝带了他的宫廷歌剧到布拉格和普雷斯堡去(1648)，到拉蒂斯邦的行宫去(1653)，在那些地方哄动一时。还多亏宫廷建筑师布尔纳奇尼建造了活动剧院，可以装在船上沿多瑙河运送。

在这些日子里，歌剧成为国家和宫廷高级仪典的常备用品。皇室的一切重要事件，特别是婚礼，都不惜工本地上演歌剧以志庆祝。即使在这样神话般珠光宝气的气氛中，切斯蒂的《金苹果》仍是非同凡响。这位伟大的意大利人通常被归入威尼斯乐派，他担任帝国的助理指挥，从1666到1669年住在维也纳。《金苹果》巍然屹立于当时的独唱歌剧之上。这部歌剧的辉煌合唱具有卡里西米的感染力和激情，长达整整一幕的楔子显示出走上吕利的道路。全剧装满了插曲，用五幕六十七景带观众游遍天上地下以及阴曹地府，精致的场景一个接一个，连绵不断。

继切斯蒂在维也纳的活动后三十年里，宫廷歌剧由三个人统治：诗人作曲家和未来的宫廷指挥安东尼奥·德拉吉(1635—1700)；宫廷诗人尼科洛·米纳托；戏剧建筑师洛多维科·布尔纳奇尼。德拉吉作歌剧一百七十二部、清唱剧四十三部，还为利奥波德一世写台本。这三巨头精心维护维也纳歌剧的高质量，不受歌剧在意大利明显衰落的影响。作曲家们爱用饱满的乐器配置和结实的对位写作，为维也纳古典歌剧的盛名和卓绝奠定基础。

进入17世纪时，北方的音乐中心仍无力对抗意大利，不能产生自己的歌剧，开始认真考虑此事。当初出于民族自尊，他们倾其所有仿效外国的豪华设施；现在同样出于自尊，他们在汉堡制造机会演出德国歌剧，歌剧在汉堡短暂地出了一阵风头。在比较维也纳和汉堡这两个城邦时，不能不回想起另一个古老的海滨城市威尼斯的昔日荣华。但是，必须从社会学的角度看待二者的相似，才有意思，因为和威尼斯一样，也是中产阶级在汉堡创立了第一家公众歌剧院。这个汉萨同盟的共和国没有遭受战火的蹂躏，又得益于由来已久的海上贸易，它像那亚德里亚海滨的姐妹城市一样支持艺术，吸引国内最好的音乐家。汉堡许多教堂的管风琴旁坐着北方乐派的最佳管风琴师——海因里希·沙伊特曼、雅各布·普里托里乌斯、扬·亚当·赖因肯、马蒂亚斯·韦克曼；大学音乐社在大教堂的餐厅里举行的聚会上，当时最优秀的作曲家在许多慕名而来的客人面前演奏自己的作品。德国康塔塔从圣詹姆斯教堂的管风琴师克里斯托夫·伯恩哈德的活动得到不少动力。骄傲地支持音乐的富商对音乐家也很慷慨，对他们致酬的方式为德国其他地方所未闻。只有歌剧是这个城市生活中缺少的音乐形式。

汉堡第一次上演原创的德国歌剧是在1678年1月2日，经法官兼议会会员格哈德·肖特带

领一些社会贤达签字承诺,演出定期地继续,直到肖特去世(1702),出现一些困难。"鹅市场剧院"的开幕戏是一部宗教歌唱剧《亚当和夏娃》,令人想起古老的神秘剧。尽管外表上德国歌剧和它们的意大利榜样相像,但是北方新教徒的圣经立场说明他们与冒充古典的南方人不同。《亚当和夏娃》的作者约翰·泰莱(1648—1728)是许茨的学生,以教堂音乐和写作对位的才能而闻名,专业不是戏剧作曲。汉堡歌剧的第一阶段的不太重要的作曲家中,只有尼古拉·亚当·施特伦克(1640—1700)值得一提,但他的小提琴演奏更为出名。外国作品,特别是法国作品开始出现在剧目中,虽尚未形成威胁。第一阶段多少属温和的资产阶级方式,接下去有一套值得注意的体制,吕利的朋友西吉斯蒙德·库塞(1660—1727)在法国住了一阵后带回来法国皇家音乐学院的了不起的抒情传统。库塞是一个天赋很高的人,从不在一个地方长住,有真正的组织才干和对抒情戏剧的鉴赏力。他在汉堡面临的挑战似乎是无人胜任的。不像意大利的许多伟大乐派积累了几百年的经验,德国的声乐教学尚处于初级阶段。汉堡的歌唱家来源是谁也想象不到的;大部分是手艺人、流浪的学生、退役的士兵以及其他来路不明的人。由于好市民受不了那些"意大利阉鸡"welsche Kapaunen,他们宁愿看女小贩、妓女出演主角,宁愿让她们在业余时间扮成女神和女英雄。在库塞的能干的指导下,情况逐渐改进。但是,以嗓音优美动听出名的女高音歌唱家康拉德不识谱,全靠耳朵学会一个个角色。以后我们还要谈到汉堡的歌剧,18 世纪把汉堡作为最后一个堡垒推到德国音乐的前线,但终于抵挡不住意大利的入侵。 407

社会力量的重新组合

巴罗克带来的风格变化是社会力量重新组合的自然结果。个人与国家的商业与工业活动越来越多,为中产阶级的商人提供了可观的收入。他们盼望有自己的文化,早在文艺复兴时期已经看得出来,如今到了给进入他们圈子的艺术打上自己的烙印的时刻。这一时期的艺术生活,特别是诗歌和音乐,有一种"应景"的性质,应用范围之广,叫人难以设想。现代人听来觉得荒唐:他们把奥林帕斯山上的众神都请来参加婚礼,或一个稳重敬神的普通市民的葬礼。但撇开这种场合必有的铺张不说,我们不得不承认,通过与生活大事的紧密联系,艺术与生活建立起亲切的关系,这是我们今天所缺乏的。那时,只要有能力(所费无几),谁都愿用合适的艺术作品来庆祝纪念家庭生活中的大事。为命名施洗、婚礼、葬礼、宴会、就职式和节庆而作的大量印刷的或手抄的诗集和曲集,证明广大人民对艺术的热爱。这些人收入可观,更加助长了老主唱家和音乐教师对大批来到德国的意大利音乐家的反感。 408

中产阶级的音乐生活因将近 16 世纪末出现的大学音乐社,音乐欣赏会、合唱协会和其他非正式的业余组织而大大加强。这些团体起初主要搞宗教声乐,17 世纪才有搞器乐的票友参加。这些组织,还有市管笛手团和乐队,是中产阶级对人民大众不得参加的高雅的唱诗班和其他贵族组织的回答。读一读记录人们对这些音乐团体的热心和不遗余力的关怀的文字,颇有启迪。和平(1648)后,许茨以咨询、钱财和音乐帮助重建毁于战火的一些音乐团体;他也聘请音乐家、指挥、歌唱家,后者往往不计较报酬少、甚至没有报酬地服务。大学音乐社的聚会继续演奏当时的最佳音乐,直到 18 世纪后半叶。演员和作曲家毫无隔阂地一起演戏一起唱歌,"观众"积极参加。事实上,可以说没有观众,因为每一个音乐上不残缺的人都参加重奏重唱。

斯图亚特王室统治下的英格兰
——革命与王政复辟

英国在伊丽莎白治下获取的世界强国的骄傲在斯图亚特时期渐渐衰退,斯图亚特王朝退出外国政治,把兴趣转向国内,但多变而没有把握。詹姆斯一世和他的儿子查理一世不是无能之君,但是缺少伊丽莎白和她的人民紧密团结的那种本能。新王朝与人民格格不入,却企图引入一个全新的王权概念,类似欧洲大陆上的专制主义。国家教会成为王室企图统治全国的工具。国家教会的剥削把好斗的新教徒们久已郁积的不满转为公开反对,因为新教徒看出教会成了一个渎神的政治机构。虽然宗教动机占很大比重,但还有一股强烈的民主政治性质的回流。到查理一世治下,分歧越演越烈;查理一世以解散议会来回答权力请愿书,按专制主义路线统治了十年。但当斯图亚特王朝企图以高教会派的等级制度蒙骗苏格兰家乡的信奉民主的加尔文派教会时,专制制度寿终正寝,革命开始。

409 议会掌舵,迫使国王一点一点地缩小权力,不久,全国分成两大武装阵营。战争兴起了一位能干的将领,统率一支依靠虔敬不少于依靠武器的军队,他也是一个正直有效的行政人才,虽然愚昧、固执、心胸狭窄,却是英国历史上最咄咄逼人的人物。他就是奥立佛·克伦威尔。内战的军事行动随着内兹比战役(1645)的胜利而结束,但政治斗争一直继续到军队——政治的最大的唯一的因素——的首领克伦威尔宣布议会的独立少数派是人民掌权的代表,建立少数派的独裁。国王被处死(1649),君主制度被废除,英国成为共和国。但是英国人民在心底里是保皇派,人民掌权的思想在17世纪过于先进,因此政府没有真正得到人民的支持。克伦威尔一死,独裁政治的种种缺点昭然若揭。继续军事独裁的企图流产,君主政权恢复,于1660年5月1日得到议会的确认。尽管王政还是复辟了,克伦威尔的工作给英国的社会生活留下了痕迹。他出身的中产阶级从此将引导国家的命运。一种新的精神激励英国人民,现代英国人诞生了。克伦威尔深信,他的政治路线是上帝立下的,认定不列颠的伟大和强大是上帝的心意,为国效劳就是侍奉上帝,他以后的英国人也有同感。在这些事情的冲击下,旧的英国消失了,仿佛被一股看不见的力量抹掉了。

英国的新气氛扼杀艺术,把文学导向政治和神学,都铎王朝的卓越的音乐艺术沉默了。莎士比亚以后的戏剧缺少艺术感,情节复杂混乱,语言的诗意明显减少。连当时最伟大的戏剧家本·琼森(1573—1637)也失去创造独具个性的人物的能力,他笔下的人物几乎都类型化,他的悲剧已显示出霍布斯的理性主义时代的 doctus poeta(学者诗人)。道德风气普遍下降,徘徊于激愤、强作多情、妩媚、庸俗、心理问题、骚动不安的戏剧动机和甜美的形式之间,在博蒙特和弗莱彻的戏剧里有最好的例证。所以说,内战彻底毁掉了戏剧;剧院关闭,直到王政复辟后才重新开门。

诗歌也在没落。亚伯拉罕·考利(1618—1667)、约翰·德纳姆(1615—1669)、威廉·戴夫南特
410 (1606—1668)和埃德蒙德·沃勒(1606—1687)的诗歌已经预示了作为18世纪特点的对完美形式的爱好。罗伯特·赫里克(1591—1674)的精致的妩媚和享乐主义的观念似乎不适合这种诗歌,这种诗歌规矩优雅,但是缺少深刻的感觉和激情。这一时代的文学巨人约翰·弥尔顿(1608—1674)完全受那些悲惨事件的支配,大部分的文学活动限于写一些政治和宗教的文章。他的杰作要到王政复辟后才问世,那时,这个真诚的地道的清教徒心灵对现实世界失望之余,转向想象世界。

他的语言犹如壮丽的管风琴音乐,枯竭了的文学在其中竖立了一个永恒的美的丰碑。但是,连这一热诚的信仰和信心也只表现在一个天才身上,没有带来一个艺术时代。清教徒运动造就的另一个伟人是约翰·班扬(1628—1688),他的《天路历程》之普及不亚于圣经。

内战期间,文学退出人文主义,战争结束时,疲弱无力,显露出科学的倾向。理性取代感情,这也是法国影响日益强大后可以想见的事。

音乐的衰落该是新政最可悲最令人不安的结果。原来是音乐世界的先驱竟放弃她最有个性的文化财富,那损失比起文学和美术来,几乎是不可弥补的。到1635年,伟大的牧歌艺术已经绝迹。那洋溢在诗歌中的可爱的抒情乐感,与诗歌一起构成如此高雅、如此含蓄高贵的艺术,成为一代代后人可望而不可及的楷模的抒情乐感,消失在假面剧和戏剧伴奏的乏味而俗气的布尔乔亚音乐中。

世纪初令人难忘的大胆的英国器乐对17世纪早期许多重要的荷兰、法国、德国、甚至意大利大师产生良好的影响,倒过来,得自欧洲大陆的影响就不然。抵达英国的第一批巴罗克风格的浪潮是促使处理更富色彩性、和声更加细腻,但是外国人,特别是意大利人的炫技的独奏注定要促使那些匀整的复调形式解体。约翰·詹金斯(1592—1678)的幻想曲在这一世纪中旬出现,结束了这一典型的英国器乐形式。在他以后,英国幻想曲吸收外来因素。詹金斯自己出版了《伴以管风琴或短双颈琉特琴的通奏低音的两把小提琴和一把低音提琴的奏鸣曲十二首》(1660),显示出意大利的三重奏鸣曲已飘洋过海抵达不列颠。由于幻想曲保留扎根于文艺复兴晚期音乐的复调特征,它是唯一不受早期巴罗克影响而继续自己的风格发展的音乐形式。这也是何以它最终免不了枯萎,而欧洲大陆的器乐合奏在协奏曲风格的滋养下空前发展的缘故。

411

有一点很有意思,早期巴罗克的每一个重要的风格变化都是在英国独立完成的,英国的行动不止一次走在意大利和法国前面:单旋律音乐在17世纪头几年的琼斯、罗塞特和坎皮恩的埃尔曲中已经定型;宫廷芭蕾的老祖宗早已出现在都铎王朝初期演出的假面剧中;法国芭蕾舞剧的音乐话剧式处理的倾向则更早见于假面剧中;托马斯·坎皮恩[①] 和国王的音乐大师尼古拉斯·拉尼埃(1588—1665/66),特别是拉尼埃,最早在戏剧音乐中尝试用朗诵风格作曲。拉尼埃作为音乐家的地位不愧为16世纪的文艺复兴巨人,他又是聪明的画家、艺术鉴赏家和布景设计师。曾为本·琼森的假面剧《情人造就男人》(1617)配乐,后来又为这位诗人的《光之节》(1637)配乐,这部戏有女王和宫中贵妇参加演出。

在戏剧文学和音乐如此出众,不仅有古老的传统、还显然处于歌曲创作的伟大时代的影响下的国家里,产生歌剧的环境应该说是十分优越的。再说,音乐和戏剧的结合对英国人来说决不是什么新鲜事。前面已经提过,中世纪的神秘剧和道德剧里都有音乐"段子",但是除了几首圣诞颂歌和复活节颂歌外,我们没有具体文字记载,只能满足于海报上的介绍。伊丽莎白女王在位期间,习惯由唱诗班的男孩来演唱一些乐曲。只要读一读莎士比亚的《仲夏夜之梦》中皮拉摩斯和提斯柏的一段插曲,就能对这些小戏有一个大致的概念,那一段显然是打趣地模仿这些唱诗班孩子的表演,必须放在音乐背景中来想象。这类戏中的音乐不是连绵不断的,只有伤感抒情的场景才配置音乐,通常是唱的,加上四把维奥尔的伴奏。作曲家照例是教堂乐师,现存的不多几首歌曲显示强有力的戏剧表情,比起伯德的《悲哀虔敬的歌》来毫不逊色。伯德的歌原来也是为同样的组合写的。唱诗班戏剧没有盛行多时,可能由于专业演员的妒嫉。伊丽莎白时代的戏剧家写的作品都伴有音乐,至少在神怪出现的场景中,或者在幕前幕间插入音乐。后来有了宣叙调的风

---

① 见上书,第288页。

412 格。英语的章法和德语不同,特别适合这种新风格。总而言之,一切都有利于音乐戏剧,然而,音乐戏剧没有站住脚跟。爱德华·登特在他的佳作《英国歌剧的基础》一书中写道:"事实是,话剧在英国已经如此高度发展,在人民心里根深蒂固,不能接受音乐戏剧和它平起平坐,更不说作为它的最强烈的感情戏的替身。"此说不无道理,但是不能根本解释这个局面。共和政体期间,话剧大不景气,剧院纷纷关门,英国戏剧的伟大传统消失了;外国音乐和文学的流入再度点燃音乐戏剧的火焰,但是仍无结果。

清教徒关闭剧院前二十年里日益走红的假面剧为戏剧音乐提供了又一次机会。神戏和假面喜剧很快适应英国的水土,成为英国的假面剧。著名建筑师伊尼戈·琼斯(1573—1652)是伟大的意大利剧院建筑师帕拉迪奥的学生,被詹姆斯一世请来为英国宫廷演出精致的假面剧设计布景。他留下精美的素描让我们很好地看见这些假面剧的外貌,但是没有音乐流传下来帮助我们设想完整的假面剧。假面剧在本·琼森和弥尔顿的作品里达到相当高的文学水平,但音乐似乎只是一个次要成分。查理一世在位时,艺术的普遍衰落使假面剧逐渐没落为一连串的滑稽舞蹈,颇似现代的杂耍表演。越来越明显,这里缺少的恰恰是最重要的东西,比话剧在英国高度发展、受人热爱这一事实更加重要的东西。英国的国民情绪不能接受把音乐用作戏剧化地表现自我的工具,它拒绝把人的激情和感情纯净地转化为音乐,这一点太重要了。这样,音乐只能作为戏剧的添加剂、消遣和装饰,讨人喜欢,仅此而已。

清教徒的确关闭了剧院,但如果认为他们完全敌视音乐,那就错了。克伦威尔本人就很喜欢音乐,清教徒最伟大的文学代表弥尔顿是一个专业音乐家的儿子,[①] 和莎士比亚一样热爱音乐。虽然教堂唱诗班被解散,管风琴被砸毁,但是这种任意破坏文化的野蛮行径有明确的政治动机,是发泄对爱好虚荣繁华的"天主教跟屁虫"高教会派的痛恨。家庭音乐常常受到鼓励,广大的清教徒从来没有质问过平时搞搞音乐艺术是否合法,他们只禁止音乐上舞台,禁止在安息日搞世俗

413 音乐,禁止在教堂里演出精美的音乐。克伦威尔和他一党的重要人士努力阻止人们破坏管风琴和唱诗班的歌本,有许多乐器和乐谱被保护了下来。威廉·普林(1600—1669)是一位激烈的清教徒作家,他的《演员的悲剧》(*Histriomastix*)一书猛烈攻击当时的戏剧,连他也承认"音乐本身是合法的、有用的、值得推荐的,没有人、没有一个基督徒敢于否认,因为圣经、神父们、一般的基督徒和所有教外作者都同意此说"。[②] 清教徒体制初登台时的严酷逐渐缓和后,先前的对宗教音乐的压制反而促进了世俗音乐的实践。戏剧作家和作曲家希望剧院重开,为了重操旧业,他们想出千方百计,绕过官方管理公共娱乐的法令。许多人在共和政体下改行当教师,把音乐、舞蹈和戏剧带进学校。似乎没有人反对这些新的课程,它们填补空缺,欣欣向荣。詹姆斯·雪利(1596—1666)写一些校园剧、假面剧,由爱德华·科尔曼(死于1669年)、马修·洛克(约1632—1677)和伟大的牧歌作曲家吉本斯之次子克里斯托弗·吉本斯(1615—1676)谱曲,但是决定性的一步是威廉·戴夫南特爵士走出的,戴夫南特是诗人兼戏剧家,具备必要的能力和经验来走出建立英国歌剧势在必行的最后一步。

戴夫南特拜访了和她儿子、未来的查理二世一起住在巴黎的亨丽埃塔·玛利亚王后,结识了巴黎热闹的戏剧生活,有精致的宫廷芭蕾、有马莱剧院的演出,那些演出利用意大利道具设计者的巧妙的机械装置。由于戴夫南特一直侍候王后,因政治原因而逃离英国后,不可能错过宫里演

① 见恩内斯特·布瑞内克:《约翰·弥尔顿长老及其音乐》,纽约,1938。

② 威廉·普林:《演员的悲剧》,第274页,1633年版。

出意大利歌剧这类重要场合。他想出一个主意，在戏剧禁令下不准上演的校园剧之类的东西，何不配上音乐，再加上一个护教的名称"音乐朗诵的道德剧"，也许可以被通过。他在这方面的第一部试作——歌曲、对话、器乐曲的大杂烩《仿古人作：鲁特兰府娱乐的头几天，朗诵与音乐》，由亨利·劳斯、查尔斯·科尔曼、亨利·库克上尉（一个战士兼特命唱诗班指导，死于1672年）和乔治·赫德森（"皇室私家音乐"的一个无名成员）谱写音乐——常常被称作歌剧，可谓名不副实。但是这一些音乐家根据威廉爵士的本子的第二次合作产生了一部从头唱到底的戏剧《罗得岛之围》。具体讲来，这部作品应该叫做英国的第一部歌剧，可惜这些戏剧的音乐全部丢失，因此很难确证。题材的选择如此"现代化"，为17世纪歌剧中所未有过，不由得令人觉得戴夫南特的主要兴趣在于复兴英国的戏剧。既然他们讨厌正式的戏剧，他就巧妙地走向另一个极端，演出一部从头至尾唱歌的东西，这是英国从来没有过的东西，因此不会被怀疑为真正的戏剧。这样，《罗得岛之围》将永远是英国音乐史和文学史上的一个里程碑。主角由爱德华·科尔曼和他的妻子演唱，是女人第一次登上英国舞台。它之被准予上演无疑是因为它不叫做戏剧，而叫做假面剧的缘故。试验的成功不亚于最早的《尤丽狄西》，鼓励戴夫南特像里努奇尼一样再接再厉，又写了《西班牙人在秘鲁的残酷》和《弗朗西斯·德莱克爵士的故事》两部新的"歌剧"，洛克作曲。音乐又丢失了，但这些戏似乎戏剧性较少，没有女演员参加。 414

发人深省的是，共和政体期间演出的假面剧和"歌剧"的具体收效是文学而不是音乐。君主政体复辟(1660)后，剧院重新开门，现代化舞台代替了莎士比亚的老式剧院。这一重要改变得归功于这些音乐戏剧的实验，归功于它们所引入的现代戏剧观念。《罗得岛之围》重新上演，备受欢迎。意大利歌剧仍不得出头；没有任何具体困难挡住英国歌剧的道路，但是英国观众要戏剧，不要歌剧。他们欢迎音乐，甚至希望有音乐，但只是以附带形式出现的音乐。既然不再需要把戏剧伪装起来，威廉爵士放弃歌剧而回到他最心爱的戏剧。查理二世统治的头十年里，真正的宣叙调迅速衰落，只有业余爱好者才唱。要再过十年，才有人在英国重新尝试歌剧音乐，在完全不同的气氛下进行。

君主复辟那一年，朱利奥·真蒂莱斯基率领的一家意大利歌剧团来宫中演出。1661年，法国喜剧演员在德路里街剧院演出法国戏剧。莫里哀很快家喻户晓，沙德韦尔、德莱顿等改编了莫里哀的某几部戏。1673年，一家法国剧团在伦敦演出歌剧，有几位著名的外国演奏大师参加；重新进行英国歌剧试验的时机成熟。音乐戏剧的精神并没有因停歇几年而稍减，有人为莎士比亚的戏剧配写音乐，还聘用规模可观的乐队。这类莎士比亚戏剧的"改编"，如《暴风雨》、《麦克白》、《仲夏夜之梦》，表现出歌剧对话剧起的破坏性影响，这种现象我们在法国文学中见过。 415

沙德韦尔和洛克觉得有把握用英语歌剧来回答外国人。托马斯·沙德韦尔（约1642—1692）主要以德莱顿讽刺的不幸的麦克·弗列克诺而被人记得，他已经试过改编莫利哀的几个剧本，因而特别适合这一工作。1668年，他根据莫利哀的《冒失鬼》改编的《愠怒的情人》公开承认模仿本·琼森，继以根据莫利哀的同名戏剧写的《普绪刻》，1671年由吕利谱曲后在巴黎上演。沙德韦尔改动了剧本，他虽然没有了不起的文才，但是他熟悉戏剧音乐，因而是一个值得称赞的台本作家。作曲的马修·洛克提供他为假面剧和戏剧写作戏剧音乐的经验。他为《暴风雨》配的音乐是英国戏剧音乐的里程碑之一。结果又是和以前的试验一样不同于法国和意大利的歌剧。英国歌剧始终是加上大量配乐的浪漫主义戏剧。剧中人如果是凡人，就根本不唱，音乐留给神灵、仙女和其他灵界人物，或者田园式人物，如牧人和牧羊女。凡人只在高度激昂或深深沮丧的心情时才用音乐。合唱更受欢迎，特别是士兵合唱和教士合唱。

这种音乐戏剧观在德莱顿的《阿尔比恩和阿尔贝尼乌斯》的序言中说得很明白，它承认歌剧

是一门独立的戏剧艺术形式，但拒不承认歌剧这一体裁的一个重要因素：用音乐表现自我和刻划人物。“歌剧是诗意的故事或虚构的故事，用声乐和器乐来表演，用场景、机械道具和舞蹈加以装饰。这种音乐‘戏剧’的所谓人物一般都是超自然的，如神、女神和英雄；英雄至少也是神灵的子息，到时候要归入神的行列。”在这种情况下，当然无望出现英国的民族歌剧。洛克不够灵活，不能渗入音乐戏剧的灵魂；他主要是一个出色的器乐乐派的产儿。他的旋律创意相当简单，虽然他的器乐写作颇有造诣。威廉和亨利·劳斯也是这样，虽然他们比较接近意大利影响，跟意大利化的英国人乔瓦尼·库珀拉里奥(约翰·库珀)学习，库珀亲眼目睹了歌剧在意大利的诞生。

英国的试验似乎没有推进歌剧，但是外国人在征服英国方面取得不小的进展。著名意大利音乐家来英国定居，其中有著名的维也纳宫廷指挥之弟乔瓦尼·巴蒂斯塔·德拉吉和尼古拉·马泰斯；马泰斯的那把“惊人的小提琴”“音色甜美”，为人称道。经验丰富的法国歌剧作曲家如康贝尔和格拉布也定居英国，开始用英国惯用的风格为宫廷作曲。查理二世和德国亲王们一样羡慕凡尔赛宫以及宫中的习俗，甚至模仿法国国王的“二十四把小提琴”，在自己的宫里也依样设立一组。意大利的花腔歌唱、乐队和室内乐写作，甚至教堂音乐也广为人知，开始严重入侵英国音乐。教堂音乐被迫放弃高高在上的威严，在复调的赞美歌中允许有独唱独奏片段。伯德在有伴奏赞美歌方面所作的小小试验，如今发展为一种像德国的教堂协奏曲那样的形式。被破坏的教堂音乐团体得到大力重组，只剩下五个没有歌本的唱经人的皇家圣乐团在短短三年里恢复其昔日的优秀水平。唱诗班指导很聪明，就是在《罗得岛之围》中与戴夫南特合作的库克上尉。库克兼有严格的军人品质，又有可喜的音乐天赋，特别在声乐方面训练有素，有英国有史以来最伟大的音乐教师的美称。但即使在这么早的时期，他要求唱诗班不仅唱英语，还要唱意大利语。在国王的同意下，也许出自他的建议，库克把器乐用入教堂的礼拜。

416

法国音乐在查理的头脑里记忆犹新，他不满意英国教堂音乐的沉穆庄严，叫他的音乐家学习法国和意大利的教堂音乐。为了保证能把他喜欢的吕利的音乐移植到英国来，选派皇家圣乐团里最优秀的男孩子佩勒姆·汉弗莱去巴黎跟吕利学习，希望他能提高英国教堂音乐的质量。汉弗莱(1647—1674)没有使国王失望，回国后写了这一行将结束的世纪中一些最优秀的音乐作品。汉弗莱浸透了吕利和法国管弦乐经文歌的精神，但始终是一个英国作曲家；著名作曲家和管风琴家约翰·布洛(1648/49—1708)和他的学生亨利·珀塞尔(1658—1695)也都是这样。布洛遭到18世纪历史学家，特别是伯尔尼博士的恶毒攻击，并且淹没于他的伟大学生珀塞尔的光芒下；他对意大利音乐的性质有十分细腻的了解，珀塞尔则干脆陶醉在法国舞蹈音乐的轻盈摇曳之中，二人为此受到古今评论家的严肃批评。但是这种被认为太“快乐”“不敬神”的教堂音乐其实是由衷的心声，因此和维也纳古典主义者的遭到类似谴责的“歌剧化”弥撒曲一样合情合理。和它们一样，珀塞尔在这些貌似世俗的作品中升华到最神圣的高处。他的作品大部分是教堂音乐，赞美歌的精神甚至随之而进入他的戏剧作品，《狄多和埃涅阿斯》中的经文歌式的合唱在法国和意大利歌剧中没有对手。作为英国宣叙调大师，珀塞尔无人能望其项背，他永远是后世英国作曲家的楷模，犹如吕利之于法国作曲家。

417

虽然珀塞尔的职业是教堂作曲家，他的戏剧天性把他带向舞台，带到同时代的戏剧行家德莱顿那里。两人合作的结果《亚瑟王》(1691)最成功地解决了英国歌剧的问题。《亚瑟王》忠于尚未在英国舞台上完全泯灭的伟大的戏剧传统，遵守戏剧的规律；虽然演员、歌唱家、舞蹈家之间有别，这部作品显示出明确的戏剧统一。值得一提的同一风格的其他作品有《迪奥克莱西恩》(1690)、《印度女王》(1695)、《仙后》(1692)以及改编的莎士比亚作品《雅典的泰门》(1694)和《暴风

雨》(1695)。但是,必须承认,不论音乐多么美丽,它始终是戏剧配乐,装饰作用代替了通过音乐进行戏剧表情和刻划。话剧配乐是完全合情合理的一种艺术形式,可以产生具有巨大艺术价值的作品(至少有一个杰出的例子我们都知道:门德尔松的《仲夏夜之梦》配乐);但它不是歌剧,因为音乐仅仅用来加强和诠释戏剧。英国歌剧反对法国和意大利歌剧的所谓的"通篇作曲"的风格,而"通篇作曲"正是歌剧的一个至关重要的因素,每一个场景用不同的音乐来一步步诠释,适应情绪意境的变化。英国歌剧满足于在话剧中插入音乐场景。英国音乐中只有一个多少可以算是通篇作曲的歌剧例子,那就是布洛的《维纳斯和阿多尼斯》。珀塞尔可能受布洛的试验的影响,开始创作出为英国音乐史增光的一部真正的伟大的歌剧《狄多和埃涅阿斯》。

人们常常指出,珀塞尔的音乐有许多外国的东西。这一点也不假,大量精美的舞蹈来自法国歌剧,宣叙调的生动的心理刻划来自卡瓦利的古老的威尼斯歌剧。他的法国风格有时如此明显,竟然在自己的众多作品中插入几段吕利的作品而没有人察觉。他的戏剧场景几乎都溯源于吕利,法国经文歌在他的赞美歌中留下了痕迹。他在三重奏鸣曲集(1683)的序言中直说他对于英国音乐教育没有适当重视意大利音乐而感遗憾,热切希望能表现意大利音乐的"严肃性和吸引力"。但这许多看法不提也罢,因为他终究是一个独具个性的英国音乐家。同他的工作相比,英国同行们创作的一切都显得苍白而不重要。他的旋律最有个性,旋律的表情力只有在蒙泰威尔第笔下才能找到。他的奔放的想象力、自由而新颖独特的形式把每一个灵感,不论外表上多么法国式或意大利式,转化为他自己的创造。传统只有在不干扰他的艺术目的时才对他有意义。《狄多和埃涅阿斯》并不按照法国宫廷的一般歌剧传统那样到结束时渐趋缓和平伏,却以火热的激情把悲剧推向高潮。他的室内奏鸣曲和弦乐幻想曲用最纯净的意大利风格写成,但骨子里是地道的珀塞尔,虽然它们属于意大利弦乐的最佳范例。他的键盘音乐虽不如其他作品那样重要,但是给予圣托马斯教堂那位鼎鼎大名的主唱者如此深刻的印象,竟亲自抄下珀塞尔的一首托卡塔和一首赋格。一个事实说明这些作品之卓绝:在现代音乐风格批评出现之前,写于巴赫出生前后的这两首作品一直被当作巴赫这位德国大师所作,收在巴赫协会编辑的伟大全集中。 418

一个青年音乐家正当创造力旺盛之年夭折,神圣的天才随之而逝。他热爱对位炫技和固定低音的结构,有了不起的剧场感和戏剧感,陶醉于尖锐的不协和音和大胆的和声转折,这些都是巴罗克的精神,因此他和蒙泰威尔第和许茨一起,留给我们那一世纪的精华。他一死,不幸的时势和不列颠人的心态封锁了英国音乐戏剧的命运,英国本来或许能够缔造一种莎士比亚品位的音乐戏剧风格。

其他国家中的巴罗克

尼德兰国家

1618至1660年的欧洲战争以西班牙和哈普斯堡王族这一世界强国的没落,法国和英国上升为欧洲的领袖告终。在战争的过程中已经很清楚,促使各国共同斗争、摆脱西班牙、争取自由的原有的宗教和爱国主义动机,已被商业利益所取代,法国和英国的迅速成长的经济力量最终把竞

争的小国挤到无足轻重的行动天地。国际势力平衡的转移对欧洲其余部分的社会文化生活和政治生活产生了严重的后果。东欧的波兰和北欧的丹麦失去了政治上的重要性，瑞典虽迅速兴起，但难以为继，因为布兰登堡和俄国作为悄然兴起的未来大国正在威胁夹攻它。尼德兰和瑞典一样迅速升起，但是荷兰人有天生的经商和经济组织能力，创办了巨大的公司，如荷属东印度公司，大办工厂、建造仓库和堡垒来开发、保护自己的财产。荷兰的航运和商业发达以我们这一代自由派人士热烈辩论的资本主义剥削的最狠毒的形式出现。但是，荷兰人的商业贪婪倒是获得了自由思想未能通过血腥战争得到的东西：宗教自由；因为最厉害的加尔文派的禁忌被置之脑后，为了保证货物和金钱的自由流通。

文学艺术的发展不可避免地受这种气氛的影响。和英国形势的类似进程一样，抒情诗歌和音乐是第一个受害者，美术通常首先受到资产阶级的庇护，蓬勃发展。伟大的佛兰德斯画家中，安东尼·范·戴克(1599—1641)和彼得·保尔·鲁本斯(1577—1640)是天主教巴罗克的重要人物。范·戴克去世时为英国查理一世的宫廷画家，受封为安东尼爵士，鲁本斯的“画室就是整个世界”。他是北方天主教巴罗克的最伟大的画家。

荷兰这个独立的邻国的艺术性质完全不同。荷兰的艺术出自中产阶级的加尔文土壤，并受其滋养；那里没有装潢富丽的教堂，因此比佛兰德斯学派和色彩鲜艳的鲁本斯要内向、个性化、严峻。它更有力地体现新时代的特点，世俗题材居于首位。它是彻头彻尾的巴罗克，不过是新教的巴罗克。弗朗斯·哈尔斯(约 1580—1666)的肖像画和雅各·凡·雷斯达尔(约 1628—1682)的风景画理想成分少些，更热衷于捕捉现实。弗朗斯·哈尔斯的画的特点是讲究性格分析和脸部表情的精细刻划，雷斯达尔的林中幽谷、山景和海景显示他酷爱研究大自然，怀着诗意的感情真实地表现大自然的方方面面。但是，与伦勃朗(1606—1669)这位空前绝后的最伟大的北方画家放在一起，不免相映失色。伦勃朗的感染力从来没有人能超越。

战争时代充满对自由的热烈渴望，接下来是安享和平的福祉。这在美术中有很好的反映，美术如今追求栩栩如生的效果和精湛的技巧。城市艺术学派之多，足以说明市民的财富和对艺术的爱好，以及丰富的创造力。欧洲的理性生活得归功于尼德兰；别的不说，笛卡儿以尼德兰为第二故乡，斯宾诺莎以尼德兰为逃避迫害的避难所。这个国家的开明态度不允许迫害知识自由。法国的集中的专制主义文化的确和荷兰的多样、自由而自治的文化生活截然相反。

这样，我们可以看出，追求自由的宗教战争以及随后的享受生活在尼德兰唤醒了许多文化力量，但是，诗歌和音乐这些抒情艺术未能繁荣，因为特别是音乐，太深深扎根于哥特式浪漫主义和地中海的古典主义的奇妙结合，那是日耳曼各国的文艺复兴的特点。美术，特别是绘画，可以接受巴罗克，并改造它，以适应新教的精神；但是有几百年悠久历史的尼德兰的合唱复调同天主教的教堂音乐关系太密切了，其玄奥的诗歌太微妙太根深蒂固了，移栽到不同的土壤里就无法存活。继承拉絮斯和德·蒙特的伟大传统的最后两个大师夏尔·卢伊松(约 1556—1620)和科内利乌斯·韦尔东克(1563—1625)也回天乏力。经文歌、弥撒曲、牧歌这些文艺复兴音乐的花朵在横扫一切的新的戏剧巴罗克的冲击下败退了，它们仍然恪守传统的复调艺术的标准，但是，威尼斯、佛罗伦萨和罗马乐派大大丰富这些合唱形式的表情，把这些条条框框撑破乃至瓦解。在老的艺术框架内已无法继续工作，进行妥协的结果似乎不是导致拟古，便是形式全无。韦尔东克曾经试图调和多重合唱的“大巴罗克”与他的本国艺术的原则，但他的九声部的牧歌不仅未能达到这一亲切社交艺术的目的，反而把他的保守主义夸大到了连威尼斯人都不敢苟同的地步。Stile rappresentativo(表演风格)的主调音乐结构在欧洲其他各地得胜，使这些作曲家陷于孤立；从另一方向

侵入的英国的器乐风格使他们困惑，因为在荷兰的过去中，没有什么同这一现代化的进步音乐相当的东西。在这个孤立无助的时代，荷兰的天才出了最后一位大音乐家，斯韦林克。[①] 他是经文歌、尚松、幻想曲、赋格和变奏曲的大师，但连他也不能建立起和本国古老传统的联系，尼德兰音乐的光辉历史随着他而告终。他在这段历史中的地位，撇开他本人来说，不是一个时代的巅峰，他是一个中介人，把经过意大利和英国经验丰富的祖国遗产传递给一代又一代的学生，学生中却没有一个出名的尼德兰人。

尼德兰音乐文化没有随着它的最后一位大师的去世而结束，它在资产阶级家庭音乐中找到出路，有许多荷兰画家的蚀刻和油画描绘了这一点。琉特琴音乐受来自海峡彼岸的影响而兴旺了一时。几十年后，意大利风格占主要地位，大约与意大利三重奏鸣曲在英国压倒幻想曲的同时，三重奏鸣曲也成为荷兰最流行的器乐形式。普遍的音乐实践并未减少，相反出现了大量新作品，但是它们都只是外国音乐艺术的苍白的影子。荷兰人的工业和商业精神在乐器制造和音乐印刷出版方面找到丰富的天地。荷兰的羽管键琴誉满全球。鲁克斯家族成员制造的乐器音色无比纯净优美，经许多代人的使用而不变，显然不受岁月的影响。音乐出版发展为重要的工业，安特韦普的设备完全的印刷厂的产品拥有全欧的市场。

421

怎么说，荷兰艺术的英雄时代已经过去，神圣的火苗熄灭了，音乐史阖上了专写她的伟大过去的浩瀚卷佚，再也不打开来补写新的章节。

西　班　牙

西班牙的国库装满了南北美洲的黄金，文艺复兴丰富了她的知识宝库，哈普斯堡王族加强了她的政治实力，涵盖天下的教会支持她的信仰，西班牙带着空前饱满而深刻的民族文化进入巴罗克时期。反宗教改革运动在西班牙享受其最后的文化殊荣，伊伯利亚的天才如鱼得水，创造了最适于表现巴罗克精神的两种艺术：绘画和戏剧。我们在介绍巴罗克的绪论中已经提到过，西班牙的绘画是巴罗克的缩影，是反宗教改革运动精神的艺术体现。艾尔·格列柯、里贝拉、苏巴朗、委拉斯开兹和牟利罗留下的艺术品都是现实主义处理和心理透析的杰作。他们的高贵的色彩感、惊人的性格刻划、大胆的布局，使西班牙学派超越国界而成为世界赞美的焦点。这一艺术具有普世意义是无可争辩的事实，但是西班牙民族和天主教教会力量几乎不可分割地结合为整个西班牙人民的物质生活和文化生活，赋以独一无二的烙印。

西班牙语言和文学在16世纪已经具有高度的艺术性，影响巨大，到了17世纪，甚至征服欧洲美学的主宰力量：法国文学。法国的“珍品”得益于西班牙的原型，远比人们通常想象的要多；文学沙龙里的语言反映古老的西班牙游吟诗人和贵族探险家的骑士风貌。西班牙喜剧的风趣的设想、转折以及修辞，不仅给高乃依等法国戏剧家以现代戏剧的形式和表现手法，还给他们许多题材，如熙德和唐璜。然而，作为一种戏剧类型，西班牙喜剧无法纳入文学评论家的分类。虽有生动活泼的民谣因素，它是比较严肃、甚至悲剧性的创意戏剧，有着丰富的史诗般或抒情的动机。在人文主义的影响下，所谓的塞维利亚学派企图争取西班牙观众，让他们观看希腊罗马的古典戏剧，但是索福克勒斯和塞内加的遭遇没有比在洛佩·德·维加的家乡更倒霉了，要知道西班牙戏剧出自西班牙民族的天才，犹如歌剧之出自意大利。戏剧不是洛佩·德·维加的创造，但是这位伟大

422

① 同上，第399页。

的戏剧家给西班牙戏剧以最终定局的传统形式。他的一千五百多部戏，情节构思巧妙，剧场效果计算得当，完美而富旋律性的韵律，成为各国剧作家取之不尽的源泉。连他的一些德高望重的同行，如鲁易斯·德·阿拉松和特尔索·德·莫利纳都得益于他。洛佩·德·维加的遗产由卡尔德隆·德·拉·巴尔卡继承，后者可以称为民族思想的"正式"代表。卡尔德隆比他的老师更有学问，有明显的哲学倾向，使西班牙戏剧增加了严肃沉思的优点。

和英国文学的情况一样，人们都会期待一个具有如此高度发展的戏剧艺术的国家培育出民族歌剧来，即使不是自发地创造，至少在她的作家和音乐家认识了佛罗伦萨的原则以后。可是，偏偏相反。正因为戏剧状况如此令人赞羡，所以意大利歌剧不能立足于西班牙舞台。英国天才创造了她的抒情戏剧，在珀塞尔的《亚瑟王》中登峰造极；西班牙产生了喜剧和流行音乐的奇怪的结合，叫做萨苏埃拉，萨苏埃拉原为最早上演这类戏剧的一个城堡的名字。和英国一样，这类音乐喜剧(名副其实的音乐喜剧)的走红程度在整个17世纪大大超过真正的歌剧，直到意大利歌剧在18世纪征服整个欧洲。因此，当我们走近17世纪末时，歌剧作为一种纯粹意大利的戏剧艺术形式，一枝独秀、孤芳自赏，这是铁的事实，法国、英国、西班牙都各自发展自己的抒情戏剧，迎合本国国民的趣味和脾性。

第一部西班牙抒情戏剧比第一部德国歌剧晚两年。1629年在马德里演出的洛佩·德·维加的《没有爱情的树林》的命运和奥皮茨和许茨的《达夫妮》一样，它的音乐已经丢失。但是，虽然没有乐谱，根据台本加上我们对于一般的西班牙戏剧的知识，可以想见推动西班牙抒情戏剧的审美原则。

423 意大利歌剧在18世纪开始在西班牙演出前，没有丝毫根据可以证明西班牙有从头唱到底的抒情戏剧，但是西班牙戏剧实在是充满了音乐的。洛佩·德·维加和卡尔德隆的戏剧都穿插有音乐"段子"，颇似王政复辟时期的英国戏剧；此外，许多剧本都是这些最伟大的戏剧家显然为抒情舞台写的，完全不妨称之为台本。伴随的音乐来自无比丰富的民间音乐和流行的艺术音乐，清新、无忧无虑、感染力强的活泼的节奏和旋律、放肆地嬉笑取乐。是 cantarcillos(歌谣)、villancicos(村夫谣)、ensaladas(集腋曲)、farsas(闹剧)、eglogas(牧歌)、tonos(托诺斯)、tonadas(通纳达)、bailetes(贝列舞歌)创造了西班牙的抒情歌剧(comedias harmonicas)和美喜剧和萨苏埃拉。它是民间艺术，和卡尔德隆、委拉斯开兹的戏剧和绘画一样是特征明显的唯西班牙才有的艺术。谁企图把这一抒情艺术纳入一般的歌剧历史，势必导致错误的结论。由于我们对西班牙的知识少得可怜，这一领域迄今没有开发，最多在音乐史教材中草草带过。

我们知道的西班音乐仅限于不多几个16世纪的杰出作曲家，中世纪和巴罗克都有待于音乐探险家去发掘。和洛佩·德·维加和委拉斯开兹同时代的音乐家没有达到他们的同行或本国前人那样的伟大造诣，但他们是技巧完善、执着投入的艺术家，值得研究和注意。目前欣赏他们的只有不多一些西班牙学者，在英语世界里，只有剑桥大学著名的西班牙历史学家兼音乐学家的J.B. 屈连德。英语、德语、法语的最大最新的音乐史教材连人的名字都不提。这些作曲家有一个值得注意的特点，他们忠于自己的西班牙文化，这一个事实在西班牙的抒情戏剧中已经看到。他们不像其他国家的许多16世纪和17世纪初的音乐家，偶尔引一首歌曲或用一条熟悉的定旋律，他们深深扎根于西班牙民间音乐的音乐语言。他们写作大量宗教音乐，但其中有许多不是按照惯用的弥撒曲或经文歌方式，也不是礼文式音乐。这些浪漫曲、村夫谣和福利亚舞曲通常以单旋律的韵文开始，接下去是六个或者更多声部的大规模合唱。这个做法返回到由祭司吟诵的格里高利圣咏，使我们想起许茨的受难乐的合唱写作。

16世纪末、17世纪初，兴起一个牧歌乐派。流行时间短暂，特别令人想起英国的牧歌乐派，但不应受到忽视；拉维尼亚克的《百科全书》里收有几个片段，音乐织体特别精美。胡安·布吕迪奥、马蒂奥·弗莱恰、胡安·阿拉尼斯，只知其名而见不到作品。为那不勒斯和西西利的西班牙统治者效劳的许多音乐家几乎无人知晓。将来的研究肯定会发掘大量有价值的音乐，对作曲家有更多的了解。还有几个著名西班牙作曲家在罗马，在教皇的圣堂里，其中包括巴托罗梅·德尔·科特，1625年任圣堂总监，胡安·德·桑托斯，据伯尔尼称，他是西斯廷圣堂的最后一个著名的西班牙阉伶歌唱家。1630—1648年圣彼得堂的唱诗班长是一个叫做彼德洛·埃雷迪亚的西班牙音乐家，他的纯净的古典风格受到高度赞扬。还有许多西班牙音乐家在低地国家和意大利的教堂和宫廷。 424

西班牙音乐的伟大过去同教会有着千丝万缕的联系，因此注定要和尼德兰音乐同命运：走进一条死胡同，不下大决心无法走出困境。产生莫拉莱斯、格雷罗，和维托利亚、米兰、富恩拉纳，和卡维松的时代一去不复返了，继伟大音乐家辈出的时代而来的是一些才具较次的人。但由于西班牙这个国家的文化比较独立，而且长期的天主教思想意识强烈，她得以避免一场像尼德兰或17世纪晚期的英国那样的突然崩溃。合唱复调圣乐的传统，特别是对定旋律的依赖，在作曲家心灵里印象太深刻了，以致有些才具极大的音乐家按照新时代的精神不按指定主题作曲时，不知所措。法兰西－佛兰德斯人在借用尚松的旋律时，摒弃它原有的自然而自发的魅力，把它淹没在流畅而无限精练的对位声部中。西班牙作曲家对这一风格同样在行，但不如那些佛兰德斯名家的思想国际化，他们大量吸收民歌的精神。风格转变迫使尼德兰人重新定位时，他们找不到与民间艺术的联系；尼德兰的牧歌作曲高手依赖意大利气氛成习，要他们自找出路时，就搁浅了。西班牙音乐面临同样的局面时，也试图保持伟大传统，但一旦发现办不到，就快活地撇开对位写作的严格规章，求助于民间音乐的巨大宝库。

卡塔洛尼亚大师胡安·普霍尔（约1573—1626）站在这个新时代的门口。虽然受的是“老派”的训练，他被早期的意大利巴罗克所感动，从而成为古典合唱音乐和即将到来的时期之间的桥梁。复调教堂音乐继续流行；虽然多重合唱的技巧、通奏低音和巴罗克的协奏音乐逐渐得势，但是改变不了音乐的凛然不可模仿的西班牙性质，如塞巴斯蒂安·阿圭列拉·德·埃雷迪亚（约1570—?），胡安·包蒂斯塔·科梅斯（1568—1643）和胡安·巴拉霍纳·德·埃斯圭威尔（17世纪前半叶）的作品所表现。古老的蒙塞拉特隐修院素以其修士擅长音乐著称，依旧保持传统，在它的围墙内有着当时的几个最好的音乐家，包括胡安·罗马纳和胡安·马凯斯（17世纪前半叶），二人都因高超的演奏技艺和所作的可喜的羽管键琴曲而受人敬重。活跃的作曲家人数众多，但由于缺乏印刷出版的作品，很难选出其中最佳者。马太·罗梅罗（死于1647年）是佛兰德斯出生的音乐家，他作为“队长大人”的名气很响；教堂作曲家塞巴斯蒂安·洛佩斯·德·贝拉斯科的声望之高，足以让他在1628年担任以前维托利亚在皇家袜厂修女院负责的职位。这一世纪后半叶许多器乐作曲家中最杰出的是胡安·霍塞·卡瓦尼列斯（1644—1712），他是一个多产而富有鲜艳的想象力的管风琴师兼作曲家。西班牙人普遍喜欢吉它，吉它成为典型的西班牙民族乐器，犹如风笛是苏格兰的民族乐器一样。吉它产生了地道的西班牙器乐风格，特别是舞曲形式，很快就传遍整个文明世界。包括古老的萨拉班德（不要和18世纪组曲中的同名舞曲混淆，后者是优雅的杂交品种）、夏空、帕萨盖尔（其意大利形式帕萨卡利亚更为出名）和福利亚（有一种叫做西班牙福利亚），它们为从科雷利到约翰·塞巴斯蒂安·巴赫到李斯特的许多著名的变奏曲提供曲调。 425

北 美

西班牙和葡萄牙大肆征服中美洲、南美洲和北美洲的南部，过相当一段时间，英国和法国才继之。几乎全封闭的西班牙领地包括佛罗里达、德克萨斯和西部的大部分土地不让任何人入侵，新来的殖民者只好往北发展，法国北上到魁北克。殖民者按照自己的条件和需要改造这些地方，但是这些地方也反过来影响、塑造这些人的生活。殖民者有自己的动机，但是导致他们来到美洲的具体原因仍决定于时代的思想和倾向。祖国的各种思潮交叉，特别是商人牟利、不满意教会的宗教激情，伴随英国人来到新世界，产生英国殖民的两大类型，其中第一类出现在弗吉尼亚。几次失败后，第一个永久性的不列颠殖民点由一家希望找到一片商业工业领地的伦敦公司于1607年在弗吉尼亚的詹姆斯敦开发。他们觉得那里的景色优美、气候宜人，但是没有找到所希望的宝贵金属，因此商业公司没有办成。食物短缺，不时爆发瘟疫，使殖民地面临崩溃的边缘，多亏约翰·史密斯的英勇努力，才得以幸免。英国人明白，不能和土地、气候强拗，便试图发挥自己的聪明才智和体力条件，按照当地人惯用的方式谋生。种植烟草成为这个殖民地的骨干经济，使它繁荣富强。这个事先意想不到的结果给弗吉尼亚打上明确的印记，那印记不是来自原来的想法和愿望，而是服从土地和环境的自然条件。弗吉尼亚发展为种植园，而不是原来计划的商业殖民地，美洲生活方式开始了。一条荷兰战舰卖给他们二十个非洲黑人，奴隶制从此开始；他们同英国的生活方式越来越不同。奴隶制同不列颠的思想格格不入，但是当地新形成的殖民地思想却欣然认可。

另一类型的早期美洲殖民者来自完全不同的背景，他们是17世纪激烈的宗教斗争的产儿。清教徒离开英国后暂居荷兰，看不惯那些闯荡江湖而认真做生意的商人殖民者；他们感到荷兰繁忙的商业气氛不是建造上帝在地之国的理想场所，决定飘洋过海，移居未经糟蹋的地方。办理赴弗吉尼亚定居的同一家公司给那些朝圣者的祖先颁发特许状，但是新英格兰的建设者不愿意同南方的殖民地保持密切联系。他们并不来自很高的社会地位，一般也没有受过多少教育，虽然几个主要人物，如威廉·布鲁斯特，受过不少教育，读过一些有关组织和领导社会的清教徒出版物。新英格兰人遇到的困难比弗吉尼亚人要严峻得多，但是他们咬紧牙关坚持不懈；消息传到母国，说是不列颠帝国内有一片土地，在那里，可以不受英国教会的"亵渎神明的礼仪和管教"的阻挠而崇拜上帝。急于摆脱福音派裁判的人纷纷来到殖民地。艰苦的生活、随时得提防印第安人，迫使他们修改原来的思想和理想。教派的排外性、思想道德的铁的纪律导致残酷的不宽容。从另一方面来看，它也培养了坚韧不拔的精神，培养了我们几乎难以相信的高尚情操。

这样，开始了美洲生活的一个重要阶段。没有必要叙述马里兰、罗得岛以及更晚的宾夕凡尼亚的殖民过程。宗教动机是众所周知的，还有一个事实：早在罗杰·威廉斯的法案中已经有过一些例子，勇敢地要求宽容。南北卡罗莱纳和乔治亚按照弗吉尼亚的类型而形成，再一次提醒我们土地和环境的塑造力；来此定居的人不仅带来事先想好的种种主意，还带来了伟大的哲学家约翰·洛克起草的宪法范本，都不得不一一修改。

南方各州是有土地的乡绅，大多数按照高教会派的规定，建立一套典型的贵族体制，严格服从的奴仆构成南方的主要人口。学校很少，中产阶级没有什么政治分量。新英格兰社会的政治结构是完全基于宗教的神学民主，教会是社会生活的中心。清教徒憎恨奴隶制，依靠社会成员的劳动。整个生活洋溢着宗教气息，神统治着神的选民。为了灌输人民这一精神，教会办许多学

校；1636年，麻萨诸塞海湾殖民地拨款在新镇（后来的剑桥）创办了第一所最早的高等学校。三年后，得约翰·哈佛捐赠遗产，学院改名哈佛以志纪念。值得一提的是，教会与国家的密切合作是这所著名学校早期的特点，一直保持到19世纪中期，虽然不如最初那么强调。

目前的音乐研究对南方的第一个一百年的音乐生活几乎一无所知，新英格兰的音乐历史倒是由几个不错的历史学家研究过，[①] 至少从社会学的角度来看，是一幅有趣的图画。

清教徒认为自己是上帝的选民，他们不像16世纪随征服者一起来到的西班牙神父和17世纪的法国耶稣会教士那样劝当地的人皈依自己的教会。他们把印第安人看作旧约中的迦南人，不愿意让他们玷污上帝的家。同样的严峻而缺乏想象力的气质使他们把音乐排斥于教会之外，许多人认为赞美诗的曲调不是圣灵的启发而作，所以不可以唱。他们的宗教生活的特点是在寒冷而没有装饰的教堂里举行简单的礼拜，礼拜主要是听长篇大论、意气风发的证道。鼓励在家里一起读圣经、作祷告。新英格兰这片殖民地第一年有没有唱诗，没有记录，但是我们知道，分离派带去了诗篇的歌本，至少在去美洲以前他们是常用的。新英格兰的缔造者之一爱德华·温斯洛（1595—1655）在他大力捍卫殖民地的《揭下伪善的面具》（1646）中介绍1620年离开莱顿时，会众感动之余，大唱诗篇，“会众中有许多人精通音乐”。[②] 鉴于有格律的诗篇是说英语的新教教会唯一的会众歌唱形式（赞美诗要到18世纪才开始应用），温斯洛的话显然表明，这些朝圣的祖先是懂得音乐的。只是他们的子孙习惯了艰苦的拓荒生活，忙于应付现实世界的实际需要，放弃了它。不要让宗教动机误导我们，因为对音乐的敌意说到底还是出于自食其力的福音，基于圣经、出自中产阶级的常识和愿望、拓荒的艰辛更加深了这个信念；新教徒认为，懒散——音乐在他们眼里，不是懒散，又是什么？——是仅次于奸淫的罪，是社会的危害。建立于神权上的社会是根据道德犯罪来立法的，因此，大多数清教徒在英国公开喜欢并从事的音乐、朝圣祖先出航新世界时喜欢和从事的音乐，被到美洲后的第二代禁止，他们坚决相信禁止音乐是神所喜悦的行动。可以说根本没有世俗的娱乐，没有任何音乐，不论是声乐或是器乐，教堂禁止管风琴，直到18世纪才开始有管风琴。连五朔节围绕花柱而舞这一古老、无害的快乐也被投以疑虑的目光，因为“这不是新英格兰跳舞的时候”。

428

朝圣者的确带去了诗篇歌本，1612年亨利·爱因斯沃斯（约1570—1593），一位能干的圣经学者，为阿姆斯特丹的分离派会众编的格律诗篇歌集。普利茅斯定居点的人用这本歌集，新英格兰的其他聚会用更老的斯登霍尔德和霍普金斯的格律诗篇歌。这本小书最早出版于1548或1549年，霍普金斯在1549年底增订，一再编订，直到1556年为避难于日内瓦的新教徒又出一个版本。这个版本收有许多著名的曲调，包括“老的第一百首”（The Old Hundredth）〔源自法国〕，直到今天还为新教徒所珍视。到1562年，出现了斯登霍尔德－霍普金斯格律诗篇歌的定版，成为说英语的新教徒中最流行的诗篇歌本。在伊丽莎白时代，人人都能看着谱唱曲调，因此直到1607年，也即朝圣者开始不安的年代为止。斯登霍尔德－霍普金斯格律诗篇歌的所有版本都有一章介绍“如何学会唱歌”，解释音阶与音乐的其他因素的性质。

429

因此，温斯洛说的人们“精通音乐”，完全知道诗篇和音乐从来就不可分的话，是无可争议的。但是在新英格兰编辑出版的第一本格律诗篇集子，所谓的“海湾诗篇歌本”（1640），也是殖民地除了一本无足轻重的日历外出版的第一本书，确实没有曲调。社会和神学对音乐的厌恶已习以为

---

① 参见约翰·塔斯克·霍华德：《我们的美国音乐》，纽约，1930；沃尔多·赛尔顿·普拉特：《朝圣者的音乐》，波士顿，1921。

② 普拉特作品同上，第6页。

常。这个诗篇歌本十分流行,在普利茅斯定居点并入马萨诸塞海湾殖民地时甚至取代了爱因斯沃斯的本子,直到1698年出第九版时才加上曲调,而且不过十来首曲调。但这并不意味诗篇不是唱的,早在1647年,约翰·科顿发表了一篇为歌唱辩护的文章,强调指出教徒有责任唱诗篇,"圣经里记载的歌曲"也可以唱,不影响公众的道德观。将近这一世纪中旬,他的看法被普遍接受,有了简单的会众歌咏。不过,不可以用印刷的乐谱,生怕识谱会助长乐器演奏,乐器演奏令人想起教廷的专业唱诗班的浮华。更何况音符的名称是"亵渎神的","要化太多时间才能学会,那样会使年轻人不守本分,不接受家庭的正当影响"。[①] 为了克服不识谱的困难,有一个人领着大家唱"一行一行的曲调",边唱边打手势,大家跟着强记背诵。这样当然导致混乱,而且做法各个教堂不同;逢到特殊原因而几个教堂的会众联合崇拜时,其结果真是一片混乱,奇形怪状,令今天的最高明的超现实主义者叹羡不已。这种做法的不可避免的悲哀后果是,教堂音乐和唱诗每况愈下,许多诗篇调逐渐被淘汰,只剩下三四个曲调,用来唱所有的诗篇。在这种情况下,爱因斯沃斯诗篇歌的茁壮多变的曲调也被人遗忘,由于没有印刷出版的谱子而越来越走样。

18世纪开始时,有人站出来为改善音乐状况而说话。同时,德国和瑞典移民在17世纪最后几年中到来,定居在南方和新英格兰之间的中间地区。他们使音乐逐步恢复,带来对音乐的友好态度,开创美国音乐史的新纪元。[②]

---

① 见乔治·胡德:《新英格兰的音乐史》,波士顿,1921。

② 本书写作时,第一套《美洲的早期诗篇乐》已问世,纽约,1938。由卡尔顿·斯普拉格·斯密斯主编、由纽约公共图书馆出版的这套丛书有希望填补美国音乐史的重大空白。

第十一章

430

晚期巴罗克

"思想有一定的特点,因各人的天生气质而异;根据这个特点,一个音乐家倾向于写某一类乐曲而不写另一类。要知道,乐曲种类之多样,不下于每个人表现出来的气质之多样。"

(阿萨内修斯·基歇尔:《音乐的综合研究》,1650年,罗马,第二部第五章,第581页)

专制主义与启蒙运动

近代史称17世纪后半叶到法国革命之间的这段时间为"专制主义时期"。但是,认真追究历史的人会发现一个悖论:公然承认以限制人身自由、限制个人的政治和精神自由为目的的这场运动,居然和叫做"启蒙运动"的另一场运动不谋而合,启蒙运动可以说是自从基督教取代古代社会以来最伟大的一次文化和精神的重新定位。从根基上攻击建立已久的基督教的集权思想,这样一个新概念怎么能同专制主义并存?然而,这两个运动的确是同一个时代的产物,并驾齐驱地发展,相互影响不小,直到启蒙运动最终占上风,而且还少不了专制主义的积极配合。

还有一个问题从一开始就困扰学者:他们怎么也弄不懂,罗马的凯撒、中世纪基督教统治者、文艺复兴时期的暴君,他们实施的都是专制主义,为什么现在要把专制主义看作新生事物?但是在17世纪中,有重大的理由使专制主义特别得逞,而这些理由偏偏是本该竭力反对专制主义的社会阶层所造成的。随着贵族权力的衰退,君主的权力扩大。现代国家正在慢慢脱颖而出,它需要一架能顺利工作的机器来执行计划和管理项目。但是,很少国家公仆和豢养他们的社会阶级把国家放在一己的利益之上来考虑,而统治者既已把自己的王朝和国家认同,只好发展国家。纯粹为了王朝和宫廷的利益而利用国家、利用国家资源是错误的,但是,归根结底,这也是政治、法律、经济和文化进化的必经阶段。更何况并非所有的统治者都是废物、都是暴君,这一时期还是有许多具备高度才干和智慧的亲王和君主,深切关心国民的福利。他们在近代治国技巧、国家防卫、文化建制和社会立法等方面的建树,是日后自由派人士以之为行动基础的无

431

比宝贵的基本原理。

另一个运动,启蒙主义也有早于 17 世纪的古老的根源,有些历史学家甚至把它追溯至中世纪。但是,真正产生影响则比较晚,在文艺复兴结束;而且命名为启蒙的这场伟大的精神运动是哲学和自然科学的产物。文艺复兴和宗教改革对于教会的绝对权威提出质疑,实际上为它铺路。但文艺复兴是艺术运动、是人文主义运动,宗教改革主要是宗教运动,二者都不是启蒙运动的直接先驱,因为启蒙运动对二者都大力反对。"凡理性统治之处,艺术和教会都无权支配。"这一来,18 世纪的启蒙运动似乎是几百年来争取心灵生活和物质生活世俗化的努力的结果,其根源是对中世纪教会全权支配和管辖生活的反动。通过否定这个传统权威,近代人表示这样的愿望:要根据没有成见的、非教条主义的思维和观察产生自己的见解,不要依靠别人,不要依靠受传统和特殊关系所制约的人的引导。这一新的立场引起艺术和科学的根本性变化。当哥白尼粉碎了老的地球中心说,开普勒发现行星体系,笛卡儿命令以新的理性态度对待人的生存,培尔推翻一切教条主义,主张甚至对无神论也要宽容,牛顿阐述万有引力的数学理论时,自由精神充溢了人类思想。

18 世纪的开始没有一条明确可循的分界线,17 世纪平稳地流入 18 世纪,但巍然屹立于世纪之交的是巴罗克结构的莱布尼兹思想,这是一座由法则秩序、由理性与非理性的二元论所建树的大厦。莱布尼兹的学说经克里斯蒂安·冯·沃尔夫(1679—1754)整理而能为广大群众所接受,沃尔夫清除掉宇宙图像中的一切非理性因素,从而和洛克一起,为启蒙运动创造了合适的哲学背景。其后几十年里发生的变化都是革命性的。专制主义被路易十四推到极点,国王本人成为民族国家的唯一象征,政教合一威胁着扑灭个人的思想。钟摆行将往另一个极端摆动,就在这个提供专制主义楷模的国家里,对专制主义的反动将发展为一场史无前例的动乱。

432

18 世纪启蒙运动的思想基础大部分起源于英国,最后胜利的斗争却是在法国进行的。18 世纪初,法国的精神领袖们已摩拳擦掌,准备为解放人类摆脱枷锁而战。这一世纪中,人和民族都为寻求新的生存意义而奋斗。老的国家下台,新的国家登上历史舞台。建立在等级制度和封建制度上的老的社会秩序正在被消灭,各方面的生活都毫无例外地世俗化。然而,还是有同一个文化意识,有一个普遍接受的着眼目前的人生观支配着公众的思想,给人以理性万能、战无不胜的感觉。这个理性如今担负起创造新秩序的任务,依靠绝对思维——唯理主义,或者依靠绝对经验——经验主义,不要非理性的价值观。唯理主义甚至把天主教的训诂这个最不可能接受理性的领域也争取过来;从波舒哀起,证道不再讲神秘论,出发点虽然严格符合教义,诠释却有铁一般的逻辑,引大量科学文献为证,完全没有感情因素。18 世纪后半叶总结研究和思考的最后成果时,唯理主义和经验主义在康德的哲学中得到综合时,从科学实践中锻炼出来的理性接受批评审判,并最终走到反面,在《纯粹理性批判》中承认它的用处有一定的限度。

哲学背景

感官印象因人而异,所以哲学家不愿以经验为知识的源泉,认定思维是明白事物本性的唯一可靠途径。他们说,经验导致混淆的结果,只有抽象的思想——即理性——脱离感觉世界,

433

沉浸在其自身之中，才是万无一失的向导。理性被视为一切人类知识的源泉，因为它能先验地断定事物的本质，不必借助感知。事实上，有些唯理主义者，如笛卡尔，宣称上帝、灵魂、因果，以及道德法律和数学道理都是人天生就有的，因此在进行观察和经验以前，思想里就已经先验地存在了。

经验主义则相反，认为一切知识得自经验；没有天生就有的观念和法则，不然就应该人人皆有，无一例外。灵魂在人出生时是一张白纸，以后在上面写上外在的和内在的经验（洛克语）。知识是否正确，不可能超越经验的界限，知识只能得自经验。换言之，像上帝存在、灵魂不灭、自由意志，我们永远无法精确地知道。所以，纯粹的经验主义不同于唯理主义，它否认玄学的可能。

将近 17 世纪末，关于知识起源的两派学说已在相互靠拢。经验主义不得不承认，感官观察的粗糙结果不可能成为经验，除非经过思想活动的加工；而唯理主义无法驳斥思想过程实质上只是空的公式，除非加上沉思和观察所得的内容。两派的妥协占用了这个世纪的大部分时间。启蒙运动完全成熟后，经验主义和自然科学携手合作，从而经验主义的条件有了某种恒定性，经验主义的原理表述得更清楚些。

那一时代的精神要求把每一个问题要么归入自然科学领域，要么归入数学哲理领域。音乐作为一个现象不能免于这种二分法的归类，在巴罗克时期被分成科学音响学一类问题和理性理解类问题。这一时期的音乐著述家都是音乐家，因此音乐哲学和音乐美学直接与创作有关。时代习气鼓励作曲家写科学论文为自己的作曲方法辩护，作曲家通常是学识渊博之士；因此 18 世纪的理论著作和哲学著作可供我们窥见音乐艺术的内在机制。一方面，我们看见音乐创作的种种过程，以及使作曲家的想象力跟踪一个事先决定的进程的种种因素；另一方面，我们也得悉听者欣赏音乐的艺术标准。过去一个世纪的那种艺术史和艺术哲学不能对这一切得出或给人一幅真实的图像，因为它把音乐同周围环境、同音乐以外的东西隔开了。因而得出错误的概念，不仅从文化哲学的角度令人遗憾，而且整个巴罗克时期的音乐之所以遭忽视和误解，主要归咎于它；其实音乐史上没有比巴罗克更加丰富更加令人欣慰的时期了。

434

艺术和科学的密切关系不由得令人想起一个争议不休的老问题：科学是否对音乐有偏见。有人说想象文学或艺术因艺术家对科学发生兴趣而受影响，这话似乎不对。莱奥纳多·达·芬奇、歌德、瓦莱里就是很有说服力的例子。但是，想法和方法之间应该有恰当的划分。近代心理学证明，想法是直觉，是突然出现的，其结果之所以有差别，是因特定的哲学方法、艺术方法或科学方法对它进行加工而造成的。如果这个说法成立——牛顿和苹果的例子、瓦特和水壶的例子似乎证实这一点——那么，我们必须在科学与艺术的方法上而不是在想法上找矛盾。科学的方法是准确精密的，艺术的方法则是笼统的概括。笼统和精确是两个不相干的仪器，混淆二者很容易有损于艺术。那么，这个问题的答案是：如果艺术家是使用他这个概括仪器的高手，对科学或其他东西的兴趣和知识只会对他有利无弊。他的想象力更加丰富了，他的实际表现从储存在他脑子深处的一切获得活力。如果他的才能不是创造性的，不能展开想象之翼，妄图摆弄知识便充满危险，因为知识或科学必须先转化，不是通过推理，而是通过艺术家的想象气质加上对表现手段的彻底掌握，才能转化成艺术的助手。这两者，巴罗克艺术家都大量拥有。我们只要进入这一时期的几乎取之不尽的宝库，就会发现，在它的所有一切活动的深处，是企图把无机转化为有机，把物质转化为精神，把静转化为动，把实体转化为功能的努力。

巴罗克的音乐思想

气质与感情类型说

现象可以压缩为能以数量测算的种种成分,因此现象可以客观地分析,它的物理性可以解435释。对于这样的过程,经验主义倒是一个适用的方法,但是它显然不能引导人充分理解艺术现象。虽然节奏和比例转成视觉和听觉符号后,提供每一门艺术的可测算成分,但是,质量,也即主要的审美因素,依然是非理性的。在节奏和比例中,美的标准看到的只是表达想法的手段。至于想法的表现,各门艺术采用的方式不同。大多数艺术用一个具体的例子来说明笼统的想法:这些想法代表"一个什么"。当这个"什么"用作实现一部艺术品的第一步时,主要的审美因素是"如何"实现虚的表现为实的。但,表现的性质这个首要的审美因素,常常被所表现的客体喧宾夺主。音乐和其他艺术不同,音乐的符号是纯粹的抽象,不被任何具体内容所束缚。音乐能表现"如何"而不表现"什么"。它不表现实的内容,因为表现就是它的内容。这种绝对音乐,也即不接受音乐以外任何因素的界定的音乐,只能作为纯粹的凝神观照。然而,可以用具体的现实来替代这些纯粹的音乐符号。唯理主义力争最客观地体现事物,在音乐中加入生活现实的表现。文艺复兴以其"保留音乐",以其悉心遵循文本的种种权利,以企图用音乐来表现可理解的行动,开始对一种不"自由"的音乐艺术发生兴趣。在随后的一个时代里,音乐越来越被说出口的话、被可理解的想法和具体的行动所支配。

文艺复兴的精神避开中世纪对来世的渴望,重申古人那样对生活的热爱。人与人的自然环境成为兴趣的中心。巴罗克对这一新概念作出的贡献是对个性、对热情和"感情类型"有更敏锐的理解。文学艺术的题材是人、人的精神生活的环境、人的感情的力量、个人的各异的性格、各民族的各异的性格。这当然充分表现在哲学中,但在艺术中也同样明显。巴罗克时期的音乐著述家对音乐史的学者来说还是相当熟悉的,因为有大量关于作曲、数字低音、装饰音等等的论著;但是,建立于音乐家和乐器的技巧能力和局限性上的音乐理论并不完全适应这两大哲学过程中的任何一种。除了供实践用的这些技术性论著外,还有一些辅以深刻哲理性思索的有关音乐风格和审美的理论。不像19世纪、20世纪的理论大军和历史大军那样,巴罗克时期的音乐书记们不436是用客观的技巧方面的条条框框来界定音乐和音乐风格的,他们看到音乐受民族、时间、地点的制约,一句话,看到多种多样的思想倾向。唯理主义在音乐中,其他艺术中也一样,寻求的是"模仿自然",这是唯理主义音乐思维的宝贵教义和基础。当然,我们不应把这一点理解为音画或标题音乐,或者模仿自然界听到的声音,如溪水潺潺、虫子嗡嗡、鸟儿吱喳。这些东西也有作曲家感兴趣,但是,照式照样的模仿在巴罗克的音乐美学中所占比重极小,巴罗克的音乐思维首先是把人的典型的脾性、心绪、激情和思想活动翻译成和表现为音乐。16世纪的人种学和哲学著作中已经出现的"气质和感情类型说",成为巴罗克音乐的神经中枢。前面我们已经用过现代心理学术语"affect"(情)一词。到17世纪,意大利语的affetti和德语的Affekte有了英语的对等词affections,今天此词用以指温和的感情,从前却是指最强烈的情感表现,与"热情"有别。爱尔兰形而

上学家弗朗西斯·赫奇森(1694—1746)的《论热情与感情类型的性质与行动》(1728)一称就足以说明;音乐文章中也有这类区分:"音乐的目的有二:第一为取悦感官,靠纯粹的谐美和音,主要见于从前的音乐,有关这一点早已有过论述,今后还会有更多这样的音乐;第二为使人动情、激发热情。"[1] 我们觉得还是采用"感情类型"(affections)一词为好,尽管用于这层意义,现代读者会觉得古怪,可是,前面的引文明确指出,对17、18世纪的音乐家来说,"感情类型"和"感情类型的"说法同巴罗克风格有关的具体概念,不能按现代要求那样代以"情绪"(emotion)或"热情"(passion)。

著名德国博学家阿萨内修斯·基歇尔(1602—1680)是那一世纪最有学问的人,能设想的每一个课题,他都撰有专著,他为我们最好地说明17世纪气质与感情类型说的科学定义。这位德高望重的耶稣会修士在《音乐的综合研究》这一不朽巨著中试图解释为何存在不同的音乐风格:

> 忧郁的人喜欢深沉、稳重、悲伤的和声;乐天的人喜欢歌颂太阳神、酒神的风格(即舞蹈音乐),因为它使血气沸腾;性急的人喜欢躁动的和声,因为他们的肝火旺盛;好斗的人喜欢号角和鼓声,讨厌一切精巧纯净的音乐;冷漠的人倾向于听女人歌唱,因为女人的高音调,有益于他们的冷漠的心境。[2]

437

这些是作为个体的人的气质因素,不由自主地表现出对某一种风格的倾向或偏好。除了气质因素外,风格也是一个积极的媒体,风格是地区因素,说到地区因素,我们已到了泰纳的艺术哲学边缘。地区因素是指环境对人的音乐创造活动的影响,声言气质和环境相结合产生民族风格。

将近17世纪的第三个二十五年时,比较含糊的体裁和风格的划分让位于一种分类法,18世纪的头几代人还继续遵行。大体上,著述家提出三种风格:stylus ecclesiasticus(宗教风格)、stylus cubicularis(室内风格)和stylus scenicus seu theatralis(戏剧场景风格)。作曲家和著述家同意这样的分类,但解释这些分类时,音乐思想表现出两种流派,偶尔汇合而产生奇怪的结果。其中之一的内容和性质反动,再度总结古典和中世纪的因素。另一种是进步的,即使在这个向前看的时期也显得特别先进。前一种让人天真而不加批判地看到音乐家技艺的专业方面、形式方面,后一种则按启蒙运动的唯理主义让人进行思考和推理。两种学派看上去不可调和,但有一些共同之处。

第一派的主要倡导者中有阿戈蒂斯诺·斯特法尼(1654—1728)和安德烈亚斯·韦克迈斯特尔(1645—1708)。斯特法尼是巴罗克晚期的伟大作曲家之一,韦克迈斯特尔是音乐家兼数学家,在促进正确调音方面的工作更加出名。韦克迈斯特尔的音乐观在很大程度上仍然基于纯粹的中世纪信条,所以会有那么多的数学式的音乐测算。在他眼里,音乐是"数的科学",在他的著作中,我们重新看到波伊提乌的主导动机:比例和感觉。寓言式、玄学式和占星术的讨论和命题比比皆是。

第二派以撒克森的宫廷指挥约翰·达维德·海尼兴(1683—1729)为首,他的著作当时备受重视,至今还是健全有用的读物,是感情类型说的主要资料之一。[3] 这些生动的篇章所描绘的图画截然不同于另一派所介绍的那样。海尼兴猛烈攻击古人,听上去颇像现代派的激进言论。他痛斥古人的"所谓理智和判断",痛斥古人的"骇人听闻、言过其实的形而上学思辨",认为根本问题

438

---

① 罗杰·诺斯:《音乐文法学家》(约1728),希尔达·安德鲁斯编,伦敦,1925,第15页。

② 阿萨纳修斯·科舍:*Musurgia Universalis sive Ars Magna Consoni et Dissoni*,罗马,1650,Ⅶ,545。

③ 约翰·戴维·海尼欣:《全新的说明》(*Neu erfundene und grundliche Anweisung*),汉堡,1711。

是“音乐听起来怎样，听的人是否喜欢”，纸上看上去怎样无关紧要。这里出现了一个新的标准，那就是听众的趣味和批准；法语的 goût 一词第一次出现在音乐文章里。音乐文章里提到法语和意大利语的 goût，goût der Welt，也即“普遍趣味”，那是各种风格的“美好结合”，无疑是唯理主义的启蒙运动的看法。

阿尔萨斯人塞巴斯蒂安·德·布罗萨尔（约 1654—1730）是一位学识渊博的教士、教堂作曲家和指挥，他的精彩的藏书献给路易十五后，成为法国国家图书馆古乐收藏的基本内容。他是巴罗克音乐思想的又一个重要代表。他是一部最早的音乐百科全书的作者，[1] 这部百科全书十分精彩，收集了大量有关当时音乐生活的文献和情况。[2] 有一点十分有趣，布罗萨尔重视各种风格的起源，认为源于意大利。他列举一些事实说明感情类型与气质论的广泛传播：

> 总的说来，风格是指表达思想、写作或做事的特定方式或样式。在音乐中，风格指每一个人作曲、演奏或教学的方式，根据作者、国家民族的天才，也根据材料、地方、时代、题材、表现方法等而纷繁不一。我们可以说，有卡里西米的风格、吕利的风格、兰伯特的风格，等等；有意大利人的风格、法国人的风格、西班牙人的风格，等等。活泼快乐的音乐的风格大不相同于庄重严肃的音乐的风格……所以我们用不同的形容词来区分所有这些不同的性质，诸如古代的和现代的风格，意大利和法国、德国风格，教会风格、戏剧风格、室内风格，等等……上述种种，意大利人都有术语表达，下文按其重要性先后解释。

最后一句十分重要，“按其重要性先后”乃是指各种风格体裁所表达的感情类型的程度而言。这里对音乐的概念和分类既非数学性象征性，像中世纪或基歇尔和韦克迈斯特尔那样的巴罗克理论家那样，也非形式主义经验主义，像意大利人那样；它是一种企图按照已有的评估和评论规律来归纳音乐现象的审美观。衡量的尺度由感情类型说提供，感情类型则与内容认同，挑起感情类型被认为是音乐的唯一目的。

439 巴罗克音乐产生于一个由感情类型和气质所铺垫的背景，从一开始，便偏爱同文字、同行动有关的音乐。扎利诺和其他早期的音乐思想家早已承认文学因素的重要性，但是正在兴起的歌剧为新的音乐美学原则和作曲原则提供了决定性的发展机会。文学因素从一开始便完全支配了这一新的音乐风格，以致出现宣叙调，瓦解了音乐结构。音乐作曲失去一些抽象的音乐特征，但是呈现新的特点和属于戏剧性质的表现手法。放弃纯属音乐的性质、把音乐完全交给戏剧的危险确实存在。幸而，正当业余爱好音乐的文人行将完全压制音乐之际，有蒙泰威尔第这样一些人的纯粹的音乐天才，保持音乐的固有优点，让音乐为新的理想服务，音乐非但丝毫未受损，反而更加丰富。不过，蒙泰威尔第的同时代人的审美兴趣主要集中在戏剧方面；他们要通过审美刺激求得创新，反而把艺术中最本质的东西放到次要地位。和唯理主义的哲学一样，这一种唯理主义的审美观的最坚定最激进的代表出在法国。拉莫特乌达、布吕希神父[3]、杜波斯神父[4]、巴德[5] 和伏尔泰都提倡美独立于情的观念。布瓦洛的格言“没有比真更美的”成为指导原则，不久便产生“模

---

① 布罗萨：《音乐词典》，巴黎，1703。
② 参见米谢尔·布瑞内：《未发表论著中的塞巴斯蒂安·德·布罗萨》，巴黎，1896。
③ 布吕希（隐修）院长：《自然景象》，巴黎，1732。
④ 杜波斯（隐修）院长：《批评的感想》，巴黎，1719。
⑤ 夏尔·巴多：《各种艺术，归结为同一个原理》，巴黎，1743。

仿自然”，立即应用于音乐。

这一审美立场只从理性的角度看待艺术。拉莫特乌达甚至否认作诗法有什么好处、有什么必要，声称诗歌的精髓在于构思大胆、描绘真实、表现有感染力。出于这种信仰，拉莫特乌达用散文写作颂歌和悲剧。不难想见这类教条给音乐带来的后果；丰特奈尔的名言“奏鸣曲，你要我怎样？”（Sonate, que me veus tu）也许可以视为过激之说，只出现于法国；但是，纯器乐的地位大大低于声乐，却是无可否认的事实。反对器乐的主要原因是它不能明白地表示感情类型。由于流行的审美观认为感情类型是音乐的唯一内容，表“情”有局限性，在他们看来便是一个严重的缺点。“器乐演奏家或作曲家必须比歌唱家或合唱作曲家更清楚更努力遵守写作良好旋律与和声的规则，因为在唱歌时，歌唱家或作曲家的歌词写得明明白白，器乐则没有。”[①] 与此同时，乐器原有的伦理和象征涵义改变了，以前的社会学联想消失了。随着巴罗克晚期最重要的理论作家马特松出世，乐器成为整个“感情类型说”（Affektenlehre）的有机成分。他提到“声音无比庄严的长号、豪华可爱的圆号、骄傲的巴松管、粗砺的短号、谦逊的长笛、英武的定音鼓、讨人喜欢的琉特琴、厚实的维奥拉达布拉乔（臂式提琴）、咕哝的低音提琴”等等。[②] 可是，千万别把这一切同19世纪的纯粹外在的感官性音色描写混为一谈，虽然浪漫主义的管弦乐调色板肯定起源于巴罗克晚期的这一感情类型论。 440

从马特松起，启蒙运动的哲学观和经验主义倾向完全排挤掉早期巴罗克音乐思想中的许多中世纪残余。他的第一部著作《新兴的管弦乐队》（1713）显然对有教养的音乐爱好者说话，不是对专业音乐家说话。启蒙主义的理想是修养广博的人，文章都以他为对象。目的不再是引举古代的音乐学说来证明新发现的理论之正确，也不是使音乐家懂得音乐作曲的技艺和科学，而是要使有教养的人“培养趣味，了解术语，以便懂行地谈论这一高尚的科学”。从此，开始了音乐思想的一个全新时代。

理性主义·非理性主义·象征主义

然而，巴罗克思维方式的理性主义倾向不能像阿尔贝·施威策（著名的巴赫传记作者）这类音乐象征主义倡导者那样简单化，那样说一不二地加之于音乐。理论家的文章、作曲教程、作曲家的谈话记录中谈来头头是道的体系，并不在作品中得到完全证实。凭直觉进行创作的音乐家在一定程度上仍是“非理性的”，哪怕他确是巴罗克的产儿。只是因为我们不熟悉巴罗克风格、不熟悉数量众多的巴罗克音乐家，才会把甚至最伟大的巴罗克音乐家的作品中看到的天真而往往幼稚的“现实主义”和“象征主义”当作主要的风格特征。勤思考、掂分量、说道理的音乐会失去音乐的最宝贵的精华：直接的由衷的音乐创意。

发现自然规律的经验主义过程植根于观察，排除事先想好的理论学说，科学过程则遵循计划好的路子。在音乐史的过程中，两种方法不论取哪一种，不可避免地把两者都本能地用上。中世纪的毕达哥拉斯音程说把三度当作不协和音程，没能阻止一种新的协和观的逐渐兴起，而这种协和观恰恰就是建立在遭禁的三度音程上。当扎利诺提出他的和声体系时，不过是掌握了一套科学的工具，汇编了一个久已普遍应用的学说。下一阶段的和声思想甚至更醒目地说明这类程序 441

① 约翰·马特松：《完美的音乐指导》，汉堡，1739，第82页。

② 约翰·马特松：《新建管弦乐队》，汉堡，1713，Ⅰ，第266页。

的经验主义根源。

18世纪对整个音响体系进行科学调查，重点放在音程学说的物理方面，而不是数学方面。在拉莫的《和声学基本原理》(1722)中，和弦联系的规律形成了一个今天被认作现代音乐作曲基础的体系。然而，这个体系早已有所准备：通奏低音标上具体数字的做法提供了一张实际应用的和弦的统计表。最常用的和弦很快定型，它们的任意确定的具体测算（从低音算起）从此代表不变的概念，诸如六和弦、七和弦等等。数字符号下面隐含的和声与和声进行不久便得到认可，并整理成有条理的体系。因此说，经验主义能够根据和声泛音列所彰显的自然规律确定和声的音乐面貌。

因此，我们面临的巴罗克音乐思想的问题倒不是理论家和作曲家的态度问题，那自有其哲学根源，我们的问题是音乐是否在音乐的范围内、靠音乐自己的力量、没有有意识地应用科学理论，演化出一种与文明的大趋势相呼应的艺术意愿和艺术倾向。

从总的审美前提来看，自从文艺复兴晚期以来，音乐显然在逐渐脱离"绝对音乐"的范畴，吸收诗意和画意。这在声乐中一目了然，在照说是最不容易接受音乐以外的刺激的器乐中，也一样明确无疑。早期从歌曲改编而成的器乐曲、坎佐内和利车卡尔都不脱其声乐原型的抒情意境。较简单的器乐曲用乐句式结构，仍属原来诗歌的形式结构。器乐组曲中的舞曲也不脱抒情气氛，令人回想舞歌的诗歌起源。但对塑造自由音乐的前途影响最大的一个因素是音乐戏剧。音乐戏剧对整个音乐作曲的影响如此深刻，我们完全可以放心大胆地说，从17世纪初到现在，所有重要的创新都归功于歌剧的影响。这一点，序曲表现得十分明显，序曲的近亲近代交响诗也一样，貌似独立的器乐形式也一样，虽然表现得较微妙。

442

在这座迷宫中摸索前行的学者很容易忘记一个极其重要的事实：那就是，艺术，特别是音乐，正在争取和科学平等的地位，因为能和科学归属同一类，意味着具有更高的知识层次。因此我们才会有人把简单的音乐实践进行理性的整理汇编，这些汇编总结把活的艺术的可伸缩性冷冻成僵化的规则和定义。

感情类型的形式结构重要性当然在音乐作品中有了科学的定义。收有相当于特定的感情类型的"音型"的教程随着莫里蒂乌·福格特的《音乐艺术大全》(*Conclave Thesauri Magnae Artis Musicae* 1711年，布拉格)开始出现。到这一世纪中期，约翰·阿道夫·沙伊伯的《音乐批评》(*Der Critische Musicus*)彻底阐述了"音型的学说"，沙伊伯仿效戈特舍德的《诗歌批评》(*Critische Dichtkunst*)，阐述音型的重要性，强调指出这远非异想天开，音型是音乐形式的组成因素，是决定性因素，因此不是随意的、任意的，而是音乐作曲的基础。这些音型虽然看上去天真，披着神气活现的科学外衣——福格特用一些术语，如 polyptoten，Polysyntheton，schematoides 等——其实，这些理论家不过想用流行的唯理主义的科学方式来表示音乐作曲家已经广泛使用的东西。不论看当时的什么文献，都能发现同样的急切心情，唯恐读者不注意情的存在。格奥尔格·穆法特在他的《花之萃》的序言中警告他的"友善的"读者说，如果在这些乐曲里发觉有什么东西"粗砾古怪"，决不可以说它们的"风格干巴巴、粗糙"；那是"为了说明某些词语、方式或姿势，偶尔不得不作些牺牲"。①

有一些著述家生搬硬套，其中主要的是施威策，他们甚至根据象征主义和音型的学说来解释巴赫的全部艺术和风格。虽然他的论证往往不无道理，特别在讲到声乐时，但是巴罗克形式的实质远非具体的公式。巴罗克音乐中的形式，特别是器乐的形式，应该理解作灵魂和情绪的升华和狂喜的结果，这不是审美的升华和狂喜，是真实的、心理的升华和狂喜。所以，站在施威策对立面

443

① 参见 DVD，Ⅱ.19。

的著述家们,在使用经过时间考验的19世纪音乐理论的种种方法来研究这一时期的音乐时,甚至更加不知所措。小节和转调的计数对这一时期的音乐毫无意义,犹如对勋伯格的音乐计数一样毫无意义。巴罗克的具体的形式原则是呈述"基本的感情类型",随后通过不断扩展加以开发。这就是说,基本的感情类型(不一定表述任何具体思想或概念)必须以最含蓄最凝练的方式呈述,像赋格主题,因为乐曲的其余部分都决定于它。

巴罗克奏鸣曲没有古典时期的交响乐作曲家运用的对比主题,因为它只关心开发"一份"感情类型,增加材料,引入不同的心绪、思想或感情类型,会削弱、会干扰这一份感情类型。布克斯胡德或亨德尔的作品的开始几小节都豪放直率、激情澎湃、刻画鲜明,证明巴罗克音乐形式开端处的感情类型的凝练。一首赋格曲或协奏曲开始后,容不得任何障碍,不理睬任何挑战,不肯稍事停顿,而是直奔目的;目的就是结束,材料发挥殆尽。因此巴罗克形式放任艺术家纵情想象;最能说明对巴罗克艺术实质的最大误解的,莫过于大多数对位论著和音乐史中的一个说法,认为赋格是"最严格的复调写作形式",有牢不可破的规则支配赋格的结构。埃比尼泽·普劳特在他的《赋格》(1891)的序言中提到当时的一个对位教师禁止学生研究巴赫的赋格,因为它们"违反规则"。巴赫的赋格中,建立于这种布局上的的确不多。现代著述家承认,巴罗克形式中最有代表性最高级的形式——赋格,可以说是一个"织体问题,不是布局问题"(托维),这种看法接近自由展开的巴罗克形式的本质。从传统的形式理论角度看来(通常标以"古典"一称,虽然没有多大道理),这种巴罗克式的音乐展开基本上似乎是根本没有形式感的,永远推向更广阔的空间,永远没有结束。但是历史告诉我们,即使是对一个较近时代的艺术的理解也是瞬息万变的。

即使我们不理解巴罗克的音乐,巴罗克的音乐也不会缩短同文艺复兴的距离。看看17世纪后半叶距离文艺复兴晚期的伟大艺术有多远,委实令人惊骇。大约1660年到1670年间的意大利著述家说起帕莱斯特里那和拉絮斯时,称他们为"那些老古董",认为他们的音乐过时,风格沉重,排除其他任何风格。这些古人"只有一种风格,一种方式",今人有三种。布罗萨尔把音乐时代划分为三:古乐;古今乐,那是说"比希腊人现代,但比我们古";最后,真正的今乐。第一时期到圭多·达雷佐;第二时期是"庄重严肃的多声部音乐",从圭多·达雷佐到"上一世纪(17世纪)初";第三时期"始于五十、六十年前(布罗萨尔的写作时间为1703年),音乐家开始改进音乐,使音乐更加欢快、更加富有表情、更加配合歌词"。 444

因此,早期巴罗克中已经充分出现音乐思维的根本蜕变,唯心象征向具体描绘转化。巴罗克的趋势为音乐戏剧风格,说明歌剧审美观的优势。音乐的活动天地无疑因求真实的表情和经验而大大丰富了,但是由于忘记了音乐原来是纯粹的音的效果,没有外界强加于它的描写性刻画性因素,作曲家和作家几乎放弃了音乐美学的基本原则。幸而,巴罗克和古典主义之间的过渡安然无事,到18世纪中期,唯理主义走到十字路口时,承认想象力实有其事,承认它有自己的、不同于理性的规律和性质。这一新的哲学立场又一次把音乐从思考和推理中解放出来,恢复其内在的绝对音乐的感染力,从而使音乐再度腾飞,进入辉煌繁荣。

世俗主义:晚期巴罗克的主导精神

前面已经说过,早期巴罗克思想受教会、卷土重来的反宗教改革运动和耶稣会的深刻虔敬的热忱的制约。好斗的宗教狂热是这一时期最重大、最强大、影响最大的一个方面,特别在南方各

国,它们忠于天主教,为此而较少受到宗教战争和社会战争之灾。但这只是巴罗克众支流之一,主要在意大利和南方。由于巨大的激情来自笃信宗教,人们热衷于建造教堂、沉醉于祭坛圣衣的华丽、布道的狂喜、新的近代神秘主义的辉煌壁画、金碧辉煌的造型装饰和丰满的协同演奏和演唱之中。

445 将近18世纪时,可以察觉另一股潮流,虽然是前一潮流的分支,但是这股潮流更加世俗化、更加唯理主义,人们宁愿建造宫殿,满足亲王独裁的心愿,宁愿把物质财富用于仙境般的室内装修、着魔的庭园和机械工程的奇迹。这也是巴罗克,但是比前一个巴罗克安静,甚至可以说古典;前一个巴罗克宗教性、狂喜性强,同哥特式有精神上的相似。社会生活不再受大大小小献身于理想的宗教领袖所支配,而是由骄傲的君主、亲王贵族和寡头政治家支配,充满了对权力和理性的爱好,甚至在意大利也是如此。老的珠光宝气的文艺复兴生活的精神并没有消失在巴罗克时期教会的强大阴影下,而是继续存在于宫廷别墅里,生活的艺术在那里重新点着,燃烧起异教徒般自由放纵的烈焰。旧的宫殿如今插上新的翅膀:原来的砍凿粗糙的石块换上了大理石和宝石,宏大的厅室配上比例精美的装满了图画、雕塑和书籍的回廊和廊柱。大理石楼梯、安排如画的客厅、开阔的广场、有庭台楼阁曲径喷泉和古典雕塑的正规的花园,迎接这一时期的如云宾客,好客和社交生活成为一时之风尚。富商的后裔成为艺术收藏家,受封爵,骑马打猎放鹰;他们好读书,沉醉于风趣机智的谈话中。

世俗生活中所表现的新的巴罗克始于17世纪后半叶,来自法国的路易十四。早期法国巴罗克中的意大利的东西和神秘色彩的东西——喷泉、雕刻精美的石棺、歌剧、卡菲埃里的金碧辉煌的青铜器——随国王的兴趣而变成法国的民族艺术,再过几十年变成国际艺术,变成文明世界的豪华的艺术形式与生活方式。这种新的、帝王的、集中的、专制的、唯理主义的艺术作品不再有意大利巴罗克那样跌荡起伏的动感,而是宏伟、冷酷、持久的丰碑,像皇宫一样展示对称、秩序和雄威,而不是放纵地狂喜。巴罗克现在征服了自然,声称人高于树木、花卉和自然力。人驾驭水,叫它喷、叫它发出颜色、发出音乐、发动机器;再也不按其本性潺潺而流。瀑布上端是海豚和天鹅,但不是生活在海里或湖上的有鳍有羽的生物,而是艺术家用意志用洁白的大理石雕刻出来的。神话里的诸神走出画廊站在这个人造天堂的大道上。虽然凝冻为石头,诸神似乎行色匆匆,或在446 躲避森林野神,或在搂抱女人。庭园建筑师不再满足于摆弄花草、树木和石头;他现在需要粘土、玻璃和金属。铁打的栏杆和篱笆、精致的灯台、露天音乐台以及四周盘绕的弯弯曲曲的长春藤都是锻铁铸造的,证明艺术家的才能超过自然,证明国王的权能。

法国宫廷的内部也无愧于整个建筑:宁静而富丽堂皇。但追求舒适和用于聊天和娱乐的内室中令人想入非非的奢靡逐渐冲淡冷静的傲气。镜子和玻璃灯反射着千万颗火花,伟大的画幅挂在墙上或天花板下,巨型青铜壁炉的大理石炉台上安放着胸像和花瓶,鲁昂的瓷器厂的优美的产品,萨沃纳里和戈布兰家族织造的地毯和挂毯,这一切都使室内装潢放射出财富的光芒,配上木工的神奇手艺制作的家具。

路易十四时代的这种艺术反映宫廷的铺张豪华的生活,一种气氛,其中一切都是冰冷、讲究、蹬着古希腊罗马的半高统厚底靴的;反映沙龙及其雅士们培养的那种崇古精神;在血缘上属于拉辛的亢奋的诗句、波舒哀的淋漓尽致的说教、高乃依的悲壮激情、属于那种被莫里哀耻笑被吕利提炼成音乐的正规隆重、高度精炼、贵族气质、怜香惜玉、惟我独尊的艺术。17世纪不准外人染指的宫廷艺术到18世纪成为欧洲的普遍风格;王公贵族的翩翩风度,礼节、诗歌、文学、画像和写这种尘世生活的书籍成为欧洲文化的一部分。巴罗克宫殿和沙龙的生活重复出现在千百个德

国、奥地利、荷兰、波兰、匈牙利和斯堪的纳维亚的豪宅；每一处府第都有凡尔赛的花园、芭蕾舞、歌剧、烟火、水景、拟古的诗歌和雕塑、贵族社会的服饰和派头，虽然规模较小。法国模式固然名噪一时、咄咄逼人，但各国的民族特性不可能永远被扼杀，随着18世纪的深入，传统、地方才子、生活需求、民族心理和文化交流给欧洲各国的晚期巴罗克文化打上烙印。但这种风格的精神依然表现在所有的地区文化中。

晚期巴罗克的歌剧

447

巴罗克歌剧是综合这一炫技大师辈出时代的一切成果而成为巴罗克精神的原型，成为体现巴罗克精神的艺术形式。不惜工本地花在17世纪歌剧演出上的豪华排场和精巧的机关布景迄今未被超越。17世纪的歌剧纯粹是戏剧，而18世纪的歌剧，从斯卡拉蒂到亨德尔，经历了一番脱胎换骨，纯音乐因素开始支配想象力，把"感情类型"的倾诉纳入根据审美原则组织的形式里。原先的戏剧手法没有抛弃，还是有一些人物刻画具有犀利无比的心理观察，不过，音乐形式的美和音乐形式的润饰往往取代戏剧表现，这也是不可否认的事实，导致许多精彩的咏叹调冷冰冰地缺乏感情深度。这种艺术创造了充满激情的豪迈的音乐姿态；这是一种以表现手段之美为荣的艺术，斯卡拉蒂及其弟子直到亨德尔，包括亨德尔在内，发挥能从人的嗓音获得的最大的旋律美。旋律表现力的新世界不仅决定了直到罗西尼的意大利人的艺术，连巴赫和莫扎特也大大得益于它；如果没有它的风格塑造力，更不可能想象会有亨德尔和哈塞。歌剧的乐队伴奏的壁画风格，返始咏叹调和斯卡拉蒂创立的新的意大利序曲，可以说为18世纪后半叶的古典交响曲奠定了最重要的基础。新风格表现了轮廓鲜明的旋律的胜利，它不承认任何美学规律，只求令人心荡神移的感官美。它在音乐上完全实现了巴罗克晚期的思想。炫技歌唱家的花腔唤起的惊讶无异于巴罗克建筑的累累镀金装饰所唤起的惊讶；美声唱法中嗓音的听觉美，和巴罗克室内装潢的大理石、精金、乌木和锦缎的视觉富丽一样令人心醉。早期歌剧依靠大量布景，这种歌剧观，在18世纪前半叶始终保留早期巴罗克帝国气派的地方（维也纳、德累斯顿、慕尼黑、巴黎）依然存在；只是唯理主义的启蒙运动扔掉人工的帮助，相信单凭无穷的旋律创意、纯粹的嗓音美和歌唱家的令人屏息的精湛技艺，也能收到同样的效果。古代世界的英雄形象复活，注入了新的专制主义血液，这类形象只能通过辽阔、大起大落而略嫌冷峻的轮廓来完成，这一事实决定了晚期巴罗克歌剧的风格。

教皇英诺森十二世（1691—1700）登基，罗马失去在歌剧世界的显要地位。这位教皇慈善虔诚，备受爱戴，但他是严厉的改革派，竭力反对戏剧。他下令把新盖的托迪诺纳歌剧院（建于1671年）于1697年夷为平地，许多爱好音乐的红衣主教反对也无用。另一个歌剧中心——维也纳，对抒情舞台的热情不衰，但那里的创造音乐家已才思枯竭。这样，歌剧霸主的地位转给直到1650年以后还是音乐史上无名小卒的那不勒斯。将近18世纪时，那不勒斯的歌剧开始踏上胜利的征途。德国歌剧在汉堡向它投降，英国创作歌剧的尝试被掐掉蓓蕾，中欧的许多宫廷歌剧向它称臣，几乎长达一个世纪。它把歌剧引入俄国，同历史悠久的法国歌剧抗争而占上风。正是在那不勒斯歌剧的鼎盛时期，意大利大师使整个音乐世界成为他们的纳税人。谁想学习作曲，谁想名利双收，就得去那不勒斯，在那不勒斯的名牌音乐学校里跟统领文明世界音乐生活的名师学习。

448

那不勒斯风格之所以有别具一格的特点，是因为它的作曲家都是在这个城邦国家里近亲培育的。可不能从贬义上理解“近亲培育”一词，因为这些音乐家固然相互学习，不断交换想法，他们也四出旅行，从所到之地带回许多观感和动力。但他们之间的密切联系和在那不勒斯音乐院校里得到的传统教育，能够把所有的外来因素熔于一炉，成为一种无比统一而完美的风格。

人们惯常认为，“歌剧堕落为穿戏装的音乐会”该由这一乐派负责，因为台本从此成为无关紧要的附带品，一切都围绕着技艺高超的歌唱家转，而歌唱家又很少理会原来的乐谱；如果他不满意哪一首咏叹调，干脆从自己掌握的曲目中拿一首换上。在继续深入探讨之前，我们必须先看一看歌唱艺术的情况，因为赞美也好，责难也好，都是针对那不勒斯歌剧的歌唱家这一中心人物的。

巴罗克晚期的歌唱家接受最严格最完备的教育，不仅学发声，还学音乐朗诵、戏剧表现、音乐理论和作曲。意大利歌唱学校的目标是绝对控制嗓音。可惜，他们达到的完美的技术造诣深深危害他们的艺术；手段变成了目的。那不勒斯歌剧中首当其冲的是返始咏叹调，返始咏叹调以前是台本作者和作曲家共同认真研究构思的，如今成为一段公式化的音乐，往往一段音乐可以配上好多不同的词句。最可悲的是把装饰音全部交给歌唱家。阉伶歌手就是在这个炫示声乐技艺的领域大显神通的。其中一个巴尔达萨里·费里(1610—1680)被各国君主竞相征用，乔瓦尼·安德雷亚·邦滕佩的名著《音乐史》(1695)中说此人有一条美丽的女高音嗓子，清纯得难以形容，配上占伦比的技巧。应该提到的其他阉伶有弗朗切斯科·伯纳迪，艺名塞内西诺(约 1680 到约 1750)，他是亨德尔的歌剧团的红歌唱家；还有盖塔诺·马约拉诺，艺名卡法雷里(1703—1783)，他财富之多，竟买下一个公国；还有卡洛·布罗斯奇，艺名法里内利(1705—1782)，他的声乐之精湛，任何一个歌唱家或器乐家比不上他的嗓音的纯净和音量、技巧之灵活敏捷、音高之精确。

449

公众对阉伶之声的偏爱导致较低的男声几乎完全从意大利正歌剧中消失。甚至女声也难以立足，虽然她们找到一条出路，一条同样不自然的出路，那就是女人唱男声部。腓特烈大帝的宫廷长笛家匡茨也是当时一个重要的历史记录者，他说维托里亚·泰西(1700—1775)“有上帝赐予的一条力度不亚于男子的女低音嗓子，以演技感动观众的天生才能，特别在演唱男角时，她特别适合唱男角”。整个世纪中最红的两个女歌唱家是弗朗切斯卡·库佐尼(1700—1770)和法乌斯蒂娜·包尔多尼(1693—约 1770)，后者是名作曲家哈塞的妻子。包尔多尼的光彩特别在于对歌唱嗓音的无比精湛的技巧掌握，库佐尼则以表演的火和热感动听众。这些薪俸优厚的歌唱家盛气凌人，漫无止境，大多数作曲家不得不屈从她们的意愿。

18 世纪后半叶，繁荣的声乐炫技已趋衰落，至少在德国、法国和英国。器乐的大步前进压制歌唱家的专横，恢复作曲家的主权，虽然意大利仍然保持对头牌男女名伶的爱好。尽管如此，阉伶的艺术即使在意大利也走向没落，因为人们开始意识到这种做法之丑陋，用假声歌唱家，即用人为地发出的头声来唱歌的男歌唱家来取代阉伶。然而，从男低音到女高音的多种声部的恢复，由与角色相当的人来唱，另有更重大的原因，那就是人物有血有肉的谐歌剧的日益流行。

毫无节制的炫技、音乐生活的粗野，更主要是对当时音乐的了解普遍不足，促使历史学家把那几十年看成音乐史上最糟糕的篇章。这样做对充满了第一流艺术的这个时期是极不公正的，要知道，除了阉伶歌唱家和如饥似渴的公众以外，还有一个建立在声乐艺术上的深刻而普遍的音乐文化，为广大业余爱好者群体所共享。近代从未能望其项背的无可比拟的声乐艺术被用于崇高的艺术目的，在室内康塔塔中、在有伴奏的歌曲中。这类作品数量众多，说明人们对优秀合唱音乐的爱好之普及。不妨看一眼凯泽为音乐爱好者所作的康塔塔，就可以知道，它们是今天的绝大多数不论男女的专业歌唱家所难以胜任的，但在两百年前，它们是音乐爱好者的日常娱乐。

450

室内声乐如此,被人轻视的"音乐会歌剧"也是如此,因为说到底,晚期巴罗克歌剧所依据的艺术观仍是那一个专讲爱和情的时代的艺术观,仍是把情描绘得有声有色的意大利和荷兰的"风格主义"画家那一时代的艺术观,仍是把情化作尽善尽美的韵文的拉辛时代的艺术观。同样,巴罗克歌剧主要感兴趣的是,生灵的受尽苦难的灵魂和重笔浓彩地表现感情类型。这些歌剧的主题和高乃依、拉辛、鲁本斯用的一样,是希腊罗马和圣经故事和传奇中的英雄人物,介绍这些人物的反叛、热忱和激情,都是最适合用音乐来传译和刻画的意境。这一切都浸润在一种体面的殷勤、讲究的举止、最重要的仪态和专制主义时代的"帝王将相、名妇贵人的气派"中。作曲家中有一些比较轻松的音乐家,觉察到人们对声乐杂技的爱好,便利用自己的才华来投其所好。但是,即使是德国、英国和美国著述家怎么谴责也嫌不够的那些花腔咏叹调,还总是用于音乐目的。一旦我们不带偏见地看待总谱,这个臭名昭著的那不勒斯歌剧还真是充满了轮廓精细的形式、充满了最大表现力的旋律创意、充满了古典悲剧的豪情,谐歌剧则充满了机智而富有人情味的喜剧。它既没有早期佛罗伦萨歌剧特有的那种基本上反音乐、说教、拟古的倾向,也没有19世纪主导动机歌剧的沉重的形而上学。它是只有意大利天才才能创造的一种抒情戏剧,剧中人有个性,在心理学上站得住脚,同时,戏剧因素同抒情基础完全协调,使戏剧和音乐得以自然地联姻。这种抒情性可以在意大利音乐戏剧史上追溯到里努奇尼的宗教剧,从里努奇尼到梅塔斯塔西奥,从梅塔斯塔西奥到博伊托。这是歌剧的奥秘,歌剧与戏剧的完美结合从来没有超越意大利歌剧的领域。 451

目前我们还没有可能对这一博大的艺术形成看法。歌剧院的演出剧目刻板,僵化成社会利益所批准的模式,小心翼翼地在新与旧之间走"中间路线"。歌剧的历史研究尚在起步,至多谈一些名字和事件,因为乐谱尚沉眠在图书馆里,现代印刷出版的样品寥寥无几。可是,17、18世纪的纪年史告诉我们的是多么奇妙的一幅图景!小城市也有自己的歌剧院,将近18世纪80年代,著名的意大利歌剧史家埃斯塔班·阿特亚加点一下数字,仅在教皇国的范围内,就有四十家歌剧院。18世纪中,单在威尼斯一地就演出了一千二百部不同的歌剧。只有浩瀚的歌剧文化才能有如此惊人的数字。它还说明了一点,我们在开始讨论那不勒斯乐派前,必须先加以讨论。

文学史家说到塔索以后、哥尔多尼以前的一个时期,也即17世纪初到将近18世纪中叶的一个时期,认为是文学颓废的时期。他们发现文学史的一个大断裂,归之于许多原因。然而,最简单的意大利歌剧的统计数字可以解决这个问题,说明意大利文学在17、18世纪没有休眠,只不过偏离了纯文学而已。抒情戏剧补足这个空隙;清唱剧和康塔塔和喜剧、悲剧一起让诗人和戏剧家忙个不停,从而夺走了正规文学的养料。文学史家似乎不把歌剧台本视为文学,甚至难得提到哥尔多尼和帕里尼写台本的事,虽然二人都为自己对抒情喜剧的贡献而骄傲。然而在巴罗克的音乐戏剧中,常常看到丝毫不亚于塔索和瓜里尼的诗作。文学史家不把抒情喜剧看作传统意义的文学形式,有一点是对的,因为歌剧台本的确是自成一类的体裁,它是戏剧和抒情的混合,有不断改变的韵律,有重唱,有终场,有合唱,既不属于纯粹的悲剧,也不属于喜剧。在歌剧早期,构思台本时要有戏剧和音乐的远见,但是渗入了威尼斯公共歌剧院的庸俗和市民气,主要通过正歌剧幕间穿插的幕间剧,破坏了戏剧诗歌,随着"音乐会歌剧"的出现把健全的戏剧的痕迹扫荡无余。歌剧史的这一阶段,给意大利歌剧的价值抹黑,受到现代歌剧爱好者的贬斥和后人的耻笑。但是不乏救药;17世纪已有诗人西尔维奥·斯坦皮格利亚开始一场清除歌剧台本中一切不相干的插段的运动,但是,重新找到里努奇尼那样贵族而高尚的神情,尚有待于奥地利的两个宫廷诗人——泽诺和梅塔斯塔西奥。歌剧台本必须改革,但不能影响音乐的前提,音乐仍应是歌剧之本。他们 452

的改革没有导致歌剧性质的改变，而是把17世纪歌剧还给戏剧，仍以音乐为主。

阿波斯托洛·泽诺(1668—1750)是一位博览群书的学者、有才的诗人、用心良苦的剧作家，本身不是音乐家，虽然熟悉音乐的要求。他是为哈普斯堡王朝服务的两个意大利文学家中的第一个，表现出法国古典主义对歌剧戏剧结构的影响。高乃依和拉辛的淳朴高贵的激情弥漫着他的作品的细枝末节，不亚于他的后继者兼劲敌彼特罗·梅塔斯塔西奥(1698—1782)。这两位诗人被同一个心愿——恢复音乐戏剧中的美文学——所激励，创作了抒情戏剧史上的几部最佳歌剧台本。但二人的天性和气质不同。泽诺学者气较重，敏感性较差，自然偏向伪古典的悲剧，人物高尚，但呆滞，按照当时的习俗，悲剧以"大团圆"结束。伪悲剧到梅塔斯塔西奥手里变成真正的悲剧：他的埃涅阿斯背弃狄朵，狄朵不堪绝望而自杀；他的卡托英勇地死去；他的里古路斯回去当他的俘虏，虽然在那里等待他的是死亡。这是为什么那些日夜期望恢复真正的音乐戏剧的人、那些不能把悲剧和音乐戏剧分开的人在梅塔斯塔西奥的台本中看到理想的实现，衷心欢呼他的作品，称他为当代文学的伟大英雄。然而，梅塔斯塔西奥的哲学没有受到启蒙运动的影响，它依旧是沉思性的，因此只对直接关系到他的题材的东西感兴趣。他始终是一个至高无上的艺术家，首先关注纯粹的艺术问题，泽诺则常常步入宫廷的献媚和学究式的爱情宣言的歧路。

梅塔斯塔西奥的用词和韵律属于当时意大利最优秀的，字字珠玑，又活泼又动听，有诗意的形象和丰富的比喻，最重要的是节拍节奏结构之高明，使作曲家心醉，允许作曲家写出各种各样的音乐节奏，这是一般台本中不常有的。从佩尔戈莱西到莫扎特，18世纪几乎没有一个作曲家不用梅塔斯塔西奥的歌剧谱写至少一部音乐的；还有许多著名音乐家拿同一个台本一再作曲。

那不勒斯乐派

453

在18世纪到来以前，那不勒斯虽然是杰苏阿尔多、法尔科尼埃里等著名作曲家的故乡，却同许多统称为那不勒斯风的小坎佐纳和维拉内尔等流行歌曲联系在一起。但在17世纪末，维苏威火山附近的这座城市开始崛起，成为音乐世界之都。真正使那不勒斯成为音乐家的圣地麦加的伟人是出生在西西里的亚历山德罗·斯卡拉蒂(1659—1725)，据说他曾在那不勒斯师从弗朗切斯科·普罗旺萨尔，在罗马师从卡里西米。但是，那不勒斯长达一个世纪的霸主地位，无疑是斯卡拉蒂及其门徒——半个意大利加上德国——带来的南北意大利因素和风格的有益融合的结果。他在罗马的经历和职务使他得以熟悉这座永生城市的音乐生活，他的第一部歌剧于1679年在罗马上演。从《致误会》起，每年都有至少一部斯卡拉蒂的歌剧新作上演，或在罗马，或在那不勒斯，或在其他意大利城市。他创作了一百余部歌剧，其中人们知其名的至少有八十七首；[①] 他创作的清唱剧约有一百五十部，他写的康塔塔(六百首)和各种类型的教堂音乐，加上最近发现的键盘乐曲，作品数量之多委实令人震惊。虽然斯卡拉蒂的创作已有J. 登特的专著得体地介绍过，[②] 但是我们对于他的划时代的重要性还主要通过周边的事实，因为只有不多几个片段有现代版供研究。[③] 如此巨大的

---

① 参见爱德华·J. 登特在《国际音乐协会文集》卷Ⅳ中开列的单子。

② 爱德华·J. 登特：《亚历山德罗·斯卡拉蒂，生平与著作》，伦敦，1905。

③ 他有一首重要歌剧载于埃特纳的《音乐研究协会会刊》卷Ⅻ中，一些教堂音乐载于普罗斯克、罗奇里茨和康默编辑的人们熟知的汇编中，有不多一些器乐曲被许多现代编辑收编。

产量绝不意味浮浅或拼凑，他的作品显示出精湛的技艺和大量别出心裁的乐思。斯卡拉蒂的出发点是当时众人喜爱的晚期威尼斯歌剧。很难断定斯特拉德拉和普罗旺萨尔对斯卡拉蒂的影响，因为这两位大师的生平和作品至今尚未充分搞清；但是罗马的影响明显地表现在他对对位写作的"严格风格"的爱好中，说明对巴罗克盛期风格中注意到的对艺术结构的兴趣的复活。然而，他在戏剧作品中承认自己无条件地崇拜旋律美，完全陶醉于歌唱嗓音的令人心荡神移的魅力，这种态度被一些没有他那样王者气派的灵感、没有他那样全面的音乐训练的追随者发挥到片面的极端。

现代意大利歌剧始自斯卡拉蒂，他创造了戏剧作曲的典型形式，成为所有作曲家的楷模，由许多外出旅行的意大利人和在那不勒斯学习的外国人带往欧洲各地。亨德尔在1708年见过他，终身敬佩这位那不勒斯大师，爱戴地谨慎地学习并模仿他的作品。经斯卡拉蒂之手，音乐形式变得更加丰满，有伴奏的宣叙调有了更广阔的行动天地，返始咏叹调升级而成戏剧织体中最重要的唯一因素，简单的启幕音乐发展成意大利的歌剧序曲，足以和吕利的法国序曲媲美。他的配器永远是那么绚烂有趣，按古典意大利的方式设计，绝不允许配器分散听众对歌唱的注意。他的旋律大胆而富表现力，然而，永远是那么自然而上口。节奏多样化，旋律创意活泼，永远引人入胜。他渴望恰如其分地表达情，旋律结构也受其支配，他可以毫不犹豫地拦腰截断一个最美丽的乐句，服从突然变化的情景。不论是迟疑、勇气、忧郁、狂怒或是爱情，音乐忠实地服从歌词，不仅通过速度的变化，还通过旋律、节奏、和声、配器的有效暗示。我们在晚期巴罗克和古典主义时代的音乐中大为赞赏的一切——亨德尔的声乐之悦耳、巴赫的内向的抒情、莫扎特的迅若雷电的清宣叙调以及18世纪晚期歌剧的鲜艳的配器——都出现在这位天赋过人的作曲家的作品里。 454

除了这位大师的许多杰出的同行和学生——莱奥纳多·文奇（1690—1730），在他笔下，乐队发挥戏剧评论的威力；尼科拉·洛格罗奇诺（约1700—1763），最早写作精美的终场音乐的作曲家之一；乔瓦尼·巴蒂斯塔·佩尔戈莱西（1710—1736），古典谐歌剧的缔造者——以外，那不勒斯的无上地位的主要支柱是那里的著名音乐院。这些机构原来是孤儿的"习艺所"，孤儿们在那里学习合唱，适当注意宗教操练，也培训各种手艺和职业。① 起初只是些不大的地方性机构，到17世纪，音乐成为孤儿学生的主要工作和学习，这些学校开始引起注意，但17世纪后半叶，普罗旺萨尔和斯卡拉蒂一流的大师也参与教学后，音乐家从世界各地蜂拥而至。18世纪许多大作曲家都是那不勒斯音乐院的校友，建立起意大利歌剧的世界威望的同一些大师教学生学习历史悠久的古老的对位风格。这样训练的结果，不仅为青年音乐家配备健全的音乐修养，在日后的歌剧事业中大加利用，而且导致一个崇高的教堂作曲乐派的复出，其主要大师为弗朗切斯科·杜朗特（1684—1755）、莱奥纳多·莱奥和勒格伦齐的学生安东尼奥·洛蒂（约1667—1740）。重要而有趣的是，貌似南辕北辙的两个天地——教堂音乐和歌剧音乐——之间的关系十分亲密。杜朗特几乎只写教堂音乐，却是当时几个杰出的歌剧和谐歌剧作曲家的老师。但是，两个天地保持各自的特点，在谐歌剧中用无忧无虑的轻浮旋律刻画插科打诨的丑角时得心应手的作曲家运用庄严精致的复调，来写弥撒曲和经文歌。 455

我们在讨论17世纪的罗马歌剧时，提到过马佐尼、马拉佐利和阿巴蒂尼等人的作品中的谐歌剧的萌芽。经过威尼斯人之手，威尼斯人喜欢在正歌剧的幕与幕之间插入幕间剧，谐歌剧传到那不勒斯，在那里得到最合适的环境、最辉煌的实践。即兴喜剧和西班牙喜剧的盛行对于促进谐

① 在威尼斯的类似的机构叫做"医院"。

歌剧的繁荣,功劳不小,更接近于戏剧,倒不像晚期巴罗克的正歌剧。自从 1504 年一来,那不勒斯一直是西班牙的属地,由西班牙的总督率领一大支武装部队和一大批行政官员住在这座意大利的城市里统治着,直到 18 世纪初,转入奥地利的查理大公之手。西班牙的伟大的戏剧艺术之传入她所占领的这个意大利王国,是自然不过的事情了。这也说明何以在那不勒斯有两名西班牙裔的著名歌剧作曲家:达维德·佩雷兹(1711—1778)和多梅尼科·特拉德拉斯(1713—1751),他们是那不勒斯最著名的作曲家。那不勒斯风格的出色的统一性表现在这些作曲家的歌剧中,他们的作品没有西班牙音乐的痕迹,虽然他们的可喜的幽默泄露出西班牙民间戏剧的味道。意大利谐歌剧不愧为人民的健康的戏剧本能和音乐本能同铺张豪华的音乐会歌剧的对抗。最早的谐歌剧,如后来在法国一样,纯属丑化正歌剧,直到文奇和佩尔戈莱西把它们从无聊的喜剧提高到真正表现生活和人物。阉伶是不自然的生灵,因此不宜生存于谐歌剧世界里,谐歌剧是以生活的广泛人性为题材的。原来在性质上有一定区别的宣叙调和咏叹调如今截然分家,宣叙调专用以忠实反映说白,咏叹调则完全化为抒情。年轻一代的那不勒斯人,莱奥、文奇、菲奥、佩尔戈莱西,迷恋抒情,创造迷人的旋律艺术,迄今尚未丧失其清新感。

那不勒斯谐歌剧的天分最高的大师也许该数佩尔戈莱西,他的短短的一生影响今后一百年音乐史的进程,唯蒙泰威尔第有过如此深远的影响。那美妙地新鲜的语调、那光艳的色彩、那样轻盈动听,无疑得自那不勒斯流行歌曲的巨大财富的启发,在他的谐歌剧,特别在《女仆作夫人》中层出不穷,像奇迹一般影响他的同时代人。不过,这里的色彩、优雅、轻盈所指远远超出单纯的技艺;佩尔戈莱西抓住瞬息万变的生活形式的实质。在他手里,这些轻盈而变幻的形式抖掉一切随意的无常的东西,显示出隐藏其下的诗意实质:人始终是人这一深奥的现实。这是佩尔戈莱西何以能够创造一个崭新的音乐语言,何以能够让每一种乐器到了他的手上都有新的声音的深刻原因。在他那焦躁不安的二十六年里,生活每分钟都把新的形式推到面上,音乐家只需倾耳谛听就是了。歌剧的明媚春光和煦地照耀意大利,舞台和生活敞开胸怀欢迎新形式和新表情的新动力。佩尔戈莱西改变了原有的框架,几乎没人察觉;乐思变得更加灵活,表述得更加清晰,主题结构的方法神不知鬼不觉地演化出新的旋律,有声乐有器乐,由任意嬉耍、急冲冲、蹦蹦跳的小动机组成的新旋律。这一切可以视为对技术和形式的历史性改造,但是,那温柔、贞洁、忧郁、梦幻般的抒情,即使在粗犷滑稽的场景中,也从不或缺;这一点使佩尔戈莱西成为 18 世纪最伟大的音乐家之一。《女仆作夫人》的总谱再简单也没有了,故事平淡无奇,但是,这部小小的歌剧演出时,听众觉得音乐维妙维肖地表现了一个个人物。

456

意大利歌剧在德国

将近 17 世纪末,巴罗克歌剧在德国的传播规模惊人。在意大利获得成功的作品很快被弄到手,在许多王公的宫廷剧院里上演。作曲家、指挥、诗人、外交官,无不急于交换并推广自己的产品;剧院的有效管理增加了督察一职,这是受法国的音乐督察——吕利从前的头衔——的启发。这些督察往往是爱好音乐的贵族,通晓其他机构的事态,留意寻访有前途的佳作和音乐家。

意大利歌剧在德意志土地上的主要繁荣是在三个天主教城市:维也纳、慕尼黑和德累斯顿。但在汉诺威、斯图加特、柏林、沃尔芬比特尔、布雷斯劳、莱比锡、自由的直辖市和许多小府第也有

歌剧。一般认为,没有意大利艺术家的积极具体的合作,什么宫廷、教堂、剧院都好不到哪里去。极其有意思的是,维也纳虽然几乎成了意大利指挥、阉伶、器乐家、诗人和建筑师的殖民地,却是晚期巴罗克歌剧保持伟大的音乐戏剧传统的唯一城市。维也纳歌剧既无比忠于音乐技艺的理想,又保持帝国城市的尊严,成功地抵挡住那不勒斯轻浮的音乐会歌剧的入侵,为即将到来的伟大的古典乐派奠定基础。这一活泼的歌剧活动需要新而大的剧院,1708 年 4 月 21 日,由能干的建筑师比比耶纳造的约瑟芬剧院开幕,上演博农奇尼的歌剧。这座宏伟的剧院的支柱是作曲家约翰·约瑟夫·富克斯(1660—1741)、安东尼奥·卡尔达拉(1670—1736)、弗朗切斯科·巴托罗梅奥·孔蒂(1682—1732)、宫廷诗人泽诺、帕里阿蒂以及建筑师比比耶纳。在维也纳的这些大师手下,巴罗克歌剧度过了最后几十年的辉煌。来访的外国人盛赞演出之壮美。以风趣、活泼而内容翔实的书信著称的马利·沃特莱·蒙塔古夫人(1689—1762)称赞约瑟芬剧院壮美得令她不敢直视;服装布景令人语塞,"这门艺术不可能有更好的了"。有些时候,在花园里演出,以湖为景。蒙塔古夫人看了一部歌剧中的海战场面叹为观止。

457

这位英国来宾没有提及伴随这些豪华演出的音乐,那音乐准会引起路易十四的妒嫉,那些丰美的合唱片段,那些芭蕾、精致的对位写作以及令人惊奇的咏叹调之少,引起音乐客人们的注意。是富克斯这位维也纳音乐的"祖师爷"坚持精美的对位技巧、戏剧性合唱写作、生动活泼的配器,使维也纳歌剧保持高度艺术水平,同后半世纪古典乐派在这里的最终出现关系重大。富克斯的对位技巧出神入化;马特松在《凯旋门》中衷心赞美他的风格,声称在他的声部写作中找不到"偷懒"的声部。但是在调用整个对位写作法的宝库、只顾高度艺术性谱曲的同时,常常挫伤戏剧兴趣,这也是事实;这位维也纳大师的歌剧的织体无论多么精湛,总不能同意大利歌剧的戏剧质量相比。这种精雕细琢的作曲风格、这种卡瓦利和切斯蒂的伟大艺术的迟来的繁荣,配上晚期巴罗克的全副音乐装备、恢宏的合唱、法国芭蕾、线条分明的器乐声部,在外国音乐家听来,像是独唱歌剧世界里的老古董。当富克斯用赋格形式写咏叹调时——其时,巴赫正在康塔塔里采用同样的做法——他们再也忍受不了,立即宣称富克斯的歌剧风格是化装的教堂音乐。富克斯的歌剧虽受到尊敬,[1] 作为宫廷指挥的繁重任务使他不能写许多戏剧作品。在教堂音乐和器乐领域里,他是一位不容置疑的伟大天才。

458

为宫廷提供音乐戏剧的重担落在卡尔达拉的肩上。富克斯和卡尔达拉的区别在于后者是意大利人,早期受意大利教育。这个威尼斯人作有八十七部歌剧、三十六部清唱剧、许多精美的教堂音乐和器乐,掌握的对位技巧几乎不逊于帝国指挥富克斯,但他用流畅得多的旋律风格写作,在对位的准确性和悦耳的表情不能兼顾时,他出于爱好总是选择后者。这个灿烂的三人行中的第三个是双颈琉特琴的高手康蒂,他的演奏艺术反映在当时的维也纳歌剧的许多用琉特琴伴奏的咏叹调中,但他的歌剧作曲家的声誉也一样高。他的第一部歌剧《克洛蒂尔德》(1706)把他的盛誉传到英国。

18 世纪前半叶,维也纳的巨大音乐财富远远超过德国其他地方的音乐和戏剧生活,主要得力于哈普斯堡家族和其他奥地利贵族对音乐的了解。查理六世是一位有修养的歌剧指挥,有些时候,如 1724 年上演卡尔达拉的《尤里斯托》,整部歌剧由王公贵族排练演出。他们不仅饰演独唱角色,连合唱队、芭蕾舞队和管弦乐队都由他们担任。帝国歌剧院在再小的细节上也不惜工

---

[1] 他的最出名的歌剧《忠贞与刚毅》(*Constanza e Fortezza*)收在《奥地利音乐名作集》卷XVII中,也收在马萨诸塞州北安普敦的《斯密斯大学档案》(No.2)中,由格屈鲁德·帕克·斯密斯编。

本、不肯马虎，总是从远方各国聘请优秀的歌唱家，但是奥地利本国的艺术家也受到鼓励，甚至优先聘用。不过，巴罗克歌剧的主要条件——阉伶——不得不从意大利进口，意大利是18世纪中唯一继续出产阉伶的国家。从1700年起，发薪单上提到女歌唱家，她们的人数和重要性稳步上升，直到她们的工资甚至比拿天文数字的阉伶还要高。庄严的帝国歌剧团于1740年突然崩溃，1744年后，约瑟芬剧院关闭，改建为舞厅。老的巴罗克歌剧风华已过，几年后 Theater nachst der Burg(皇宫剧院)开幕时，维也纳歌剧正进入一个使它的名字成为音乐艺术象征的历史时期。

459 虽然没有维也纳人那样王气的天才，意大利音乐和音乐家在不亚于这个多瑙河上城市的其他音乐中心称雄：慕尼黑自16世纪以来，一直对意大利艺术和意大利音乐家友好，1653年欢迎歌剧到来。意大利歌剧从此流行，在干练的宫廷指挥约翰·卡斯帕·科尔(1627—1693)手下达到高超的水平。科尔离去后，意大利人完全控制慕尼黑的音乐生活。

信奉新教的萨克森的天主教首府于1662年引进歌剧，那里的第一号音乐家是德国本地人约翰·阿道夫·哈塞(1699—1783)，他是斯卡拉蒂和波尔波拉的学生。没有一个作曲家像哈塞那样被同时代人当作偶像崇拜。意大利崇拜他，直呼其为“那个萨克森人”；德国为他感到骄傲，把他捧得比“有学问的对位大师”巴赫和亨德尔还高；英国在他身上看到意大利歌剧的代表。两位经验丰富的评论家沙伊伯和赖夏特认为，哈塞和他的柏林同行格劳恩是德国的一个音乐新纪元的使徒，一个重新发现和重新建立良好音乐趣味的纪元的使徒。他们觉得这个意大利化的德国人的戏剧风格如此完美地表现情，他写的场景个个难以忘怀。他的影响为许多大作曲家铺路，包括格鲁克、海顿和莫扎特。他是为唯理主义时代的社会风气服务的程式化的音乐会歌剧的最璀璨的一位大师，和梅塔斯塔西奥一起，是意大利歌剧的不容争辩的统领。我们知道的他的歌剧有六十部左右，[①] 还有一些清唱剧和许多教堂音乐和器乐。19世纪对这个萨克森人的评论很残酷，他的歌剧也的确属于后斯卡拉蒂那种歌曲歌剧，以 bel canto(美声唱法)的咏叹调为最终目的，但绝不是穿上歌剧服装的一首首音乐会歌曲；它们富有旋律创意，戏剧刻画入木三分。他的宣叙调堪称典范，他对意大利语咬字发音的处理胜过最优秀的意大利作曲家。

卡尔·海因里希·格劳恩(1703/4—1759)是普鲁士王的指挥，统率柏林的歌剧，但是这位作曲家的戏剧作品，和大多数意大利化的德国人一样，似乎完全仿照一个相沿成习的末流音乐戏剧。里面有许多健康而讨人喜欢的音乐，但目的只是好好写，唱起来流利，让乐队有事做、有效果，在重要的戏剧节骨眼上结合一切可用的手法，发挥作用。格劳恩的《罗德林达》(1741)是柏林上演的第一部意大利歌剧，从此，意大利歌剧统治普鲁士首都将近一百年。新建的皇家歌剧院(1742)头几年的剧目几乎全是哈塞和格劳恩的作品。

460

意大利歌剧在英国

珀塞尔死后，英国歌剧向意大利音乐无条件地投降。托马斯·克莱顿(约1670—约1730)原来是国王乐队的成员，从意大利带回来一些意大利咏叹调，改配英语歌词，用彼得·莫德的台本写了一部歌剧，叫做《塞浦路斯女王阿西诺埃》，1706年俨然作为自己的创作上演，其实只是把意大

① 见卡尔·梅尼克：《作为交响乐作曲家的哈塞与格劳恩兄弟》，莱比锡，1906。

利歌剧走私进口，克莱顿的同胞们却认为这部作品实现了国人追求英国民族歌剧风格的梦想。继《阿西诺埃》之后，立即上演马克·安东尼奥·博农奇尼的《卡米拉》，配上英语歌词后，获得极大成功；伯尔尼称在三四年里上演了六十四场。自从查理二世登基以来盘踞英国的法国音乐家，此时一个一个消失，意大利开始入侵，继续整个世纪。眼看英国抒情戏剧面临崩溃，约瑟夫·艾迪生（1672—1719）这位伟大的散文作家找到被认为是珀塞尔的继承者克莱顿，提供他一个自己编写的台本，叫做《罗萨蒙德》。克莱顿此时已经用完了意大利歌曲的存货，再不然就是陶醉于巨大的成功而忘乎所以，亲自作曲，不学无术的原形毕露，结果惨败。意大利歌剧的道路如今已经扫清，不出几年，连英语也不用了，没有人发一句怨言。起先把意大利歌剧整部改编，但由于越来越多的意大利歌唱家不懂英语，咏叹调就用意大利语演唱（斯卡拉蒂的《珀鲁斯》，1709 年），从而导致意大利语的直接统治，从 1710 年起，很少用英语，多半在幕间剧中。再过一年，意大利歌剧在草市场剧院（Haymarket Theater）牢牢站住脚跟，同时，珠瑞巷剧院（Drury Lane Theater）的英国经理们决定不再上演英国的音乐作品。

最早的歌剧企业与继南海公司的巨大成功而来的许多模仿和欺骗同步。南海公司建于 1711 年，获得特许垄断太平洋群岛的英国贸易，据说那里的财富取之不竭；生意十分红火，特别自从公司的业务扩充到同西班牙美洲的奴隶买卖，更加生财有道。公司的股票升值十倍，后来投机倒把过头，不可避免地狂跌。1720 年，“泡沫”破裂，骗子公司倒闭，造成千百万人经济破产。

国王和贵族资助的、显然仿照法国皇家音乐学院的歌剧机构皇家音乐学院，就是在这种气氛下成立的，显示出和其他企业一样的投机心态。亨德尔是其中的一任院长，他负责招兵买马。演出季开始十分兴旺，但是，争权夺利、钩心斗角，加上英国的谐歌剧《乞丐歌剧》的巨大成功，使这个机构逐渐衰退。亨德尔在学院的同事中有阿蒂利奥·阿里奥斯蒂和乔瓦尼·巴蒂斯塔·博农奇尼，二人中，尤其是博农奇尼，同亨德尔这个德国人争权。博农奇尼以其大提琴的演奏技艺和作品在贵族圈子里很吃香，因此有权势者的支持。即使没有针对他本人和事业的这些阴谋诡计，亨德尔的工作也已经不堪重负。歌唱家、作曲家、器乐家各有各的怨仇，不断需要绥靖。这样，学院经历了八年的辉煌，上演了一些名扬全欧的亨德尔的歌剧后，于 1728 年倒闭。 *461*

虽然历尽折磨，这位强壮的萨克森人立即着手另一项计划，与国王剧院的瑞士经理约翰·詹姆斯·海德格尔（死于 1749 年）合作，但又于 1732 年破灭。亨德尔以惊人毅力再度去意大利，带回一些歌唱家，面对种种逆境，不怕竞争者打出塞内西诺和法里内利这样的王牌，这位不屈不挠的德国人上演了几部新歌剧。可惜这般疯狂的精力不能持久，作曲家病了，他的剧团也垮了，1733 年迁到科文特花园剧场，草市场剧院的舞台被他的竞争对手哈塞和波尔波拉占领，他们有与亨德尔为敌的大多数贵族的支持。然而，亨德尔的生命力和创造力简直超人，他去德国治病不久，便返回英国，更加迫不及待地投入战斗；继续写作一部又一部歌剧，傲然无视公众的需求。海德格尔收编自己的老剧团和倒闭的劲敌的剧团留下的人马，于 1737 年秋重振旗鼓演出歌剧，但几乎立即破产。亨德尔同时把注意力转向清唱剧，但尚不愿认输，于 1739—1740 年匆匆凑齐一个剧团，演出了自己的最后几部歌剧。

格奥尔格·弗雷德里希·亨德尔生于 1685 年，接受德国音乐家的传统教育。1703 年来到汉堡时，歌剧世界让听惯了“主唱者音乐”的他大开眼界。他毫不迟疑，一头栽进戏剧，如鱼得水，两年后写出他的第一部歌剧《阿尔米达》。有了一定的名气、掌握了戏剧作曲后，年仅二十一岁的亨德尔于 1706 年离开这座与汉萨同盟的城市，前往音乐家的乐土。他和在汉堡初露头角时一样轻松自如，不仅适应了意大利风格，还适应了与德国新教社会大相径庭的生活方式。他一方面追赶意 *462*

大利同行，一方面不忘创作教堂音乐，访问罗马时写了几部拉丁语的作品。回到佛罗伦萨，以在意大利创作的第一部歌剧《罗德里戈》一举成名。《罗德里戈》为他赢得名歌唱家维托里亚·泰西的青睐，他为她写了第二部意大利歌剧《阿格里皮娜》。这部作品于1709年在威尼斯上演，成功如此轰动，使他一举成为意大利最出名的作曲家之一。上一年去罗马时，有人给这个德国新教徒一部红衣主教潘菲利写的清唱剧台本，题为《Il Trionfo del Tempo e del Desinganno》，亨德尔拿它写成了早期作品中最重大的一部。他自己十分重视这部作品，1737年在伦敦重新修改，于1757年再一次修改成清唱剧《时间与真理的胜利》，艺术生涯以之告终。

他在罗马结识了一个人，此人的才华给他的风格留下不可磨灭的影响。阿戈斯蒂诺·斯特法尼(1654—1728)是新世纪开始时巴罗克歌剧在意大利东山再起的伟大人物之一。他是才思横溢的艺术家，又是社交中人、政治家、外交家、教士、教皇使节、宫廷指挥和多产作曲家。这位修养非凡的人是属于珀塞尔和斯卡拉蒂一流的作曲家，或许可以说是保持高贵的歌曲风格、没有不必要装饰的纯咏叹调歌剧的最早一个伟大代表。他对德国音乐起的作用无比重要，以意大利声乐风格的朴素高贵的线条缓和德国"主唱者对位"的学究气而刻板的忙碌奔波。斯特法尼的二重唱，不论在歌剧中或是在室内乐中，尤其在室内乐中，达到了表现为三重奏鸣曲原则的三声部巴罗克对位的顶峰。由于他的保举和汉诺威选帝侯的邀请，亨德尔接受斯特法尼不久前留下的汉诺威宫廷指挥的空缺。汉诺威王族成为不列颠的统治王朝后，汉诺威的宫廷指挥的活动天地自然转到英国。他从此一直留在英国，直到1759年去世。

亨德尔没有一部歌剧遵照正歌剧的格局，虽然他完全致力于独唱歌剧。他在咏叹调中把美声唱法的最后点滴奥秘发挥殆尽，浓度之强烈往往导致浪漫色彩的迸发。他的独唱歌曲的多样化似乎没有穷尽，从篇幅短小、戏剧性紧凑、干净利索的咏叙调到篇幅浩大的返始咏叹调，各种色彩层次都有。但是，即使在返始咏叹调那样已成定局的形式中，亨德尔也总是服从自己的万无一失的戏剧本能的支配，在咏叹调中插一段宣叙调，甚至用一段有精美的乐队伴奏的朗诵来替代返始咏叹调的中间部分；而他的乐队伴奏也永远是戏剧表情的奇迹。同竞争者的战斗迫使亨德尔改变歌剧风格，从1729年起，似乎以那不勒斯歌剧的简单的主调风格及其恰如其分的音响效果为主，倒好像这位大师存心在敌人的阵地上同他们较量。但他不时飞向巴罗克音乐戏剧的穹顶，如在《狂怒的奥兰多》(1733)中。在《塞尔斯》和《戴达米亚》中，纤美的音乐隐藏着一丝哲理的幽默，是大师在向歌剧告别。虽然受尽冤屈、诽谤和苦苦逼迫，亨德尔高高耸立在所有的同时代人之上，他的智慧和宽容气度只有蒙泰威尔第和威尔第两个德高望重的歌剧大师可以相比，他们在高龄的晚年专心探索抒情艺术的奥秘，终于找到了答案。

463

巴罗克歌剧在全欧洲已日薄西山。独唱歌剧，也即"音乐会歌剧"为大势所趋，那不勒斯人从威尼斯人那里继承的合唱队的匮乏更助长了这一趋势，破坏了巴罗克歌剧的戏剧结构。以前人声同乐器争艳斗技的协奏咏叹调如今更加走向极端，乃至这些曲目中的绝大部分在现代剧院中几乎无法演出，因为我们没有一个歌唱家能唱那些敢与长笛或短号争高下的段落。在斯卡拉蒂和亨德尔的作品中，感情类型的表现仍属无比重要，旋律有严谨的和声和对位织体支持。晚期那不勒斯乐派的作曲家片面开发旋律，结果相对忽视了对位与和声。可是，在合唱消失、返始咏叹调丧失戏剧的可信性(再现的那一段成为歌唱家的财产，由他尽兴地装饰)之际，谐歌剧演化出一个最为迷人的典型歌剧化的新形式——重唱和终场，开启了歌剧的新途径，传给下一代人，从而挽救了抒情戏剧。

晚期巴罗克的天主教教堂音乐

巴罗克艺术和生活的紧张、激动、情意、深深的悲愤，以及为表达这些特征而创造的音乐手段，进入天主教的教堂音乐，这是可想而知的；而神权重新牢牢在握的教会，企图以其往常的精明驾驭巴罗克晚期涌现的紧张生活的一切财富。加尔文派的种种清教徒式的顾忌扼杀了以前作为群龙之首的音乐国家的教堂音乐，天主教教会则选择了听其自然，把新的有生力量纳入有利于宗教生活和实践的渠道。不用说，开闸是有风险的。教堂里出现的巨大音乐机器威胁礼文和仪式的统一。乐队、唱诗班、独唱加在一起的人数众多，礼拜的音乐部分必须重新组织，唱诗班从祭台附近搬到唱诗班专用的阁楼。头牌红伶出现在教堂唱诗班，还有巴罗克歌剧的主角——阉伶——为伴。在帕莱斯特里那时期严格要求教堂音乐家必须具有教士身份，如今根本不管。然而，此举倒是促使教堂音乐在各天主教国家空前发达，因为任何一个良好的音乐家都有资格谋得教堂职位；为以前除了最基本的必需品外没有音乐人员的许多小教堂提供机会；许多王公贵族的家里办起小圣堂的唱诗班和乐队，以前只有当权的亲王才有能力享受这样的奢华。 464

晚期巴罗克的这种教堂音乐一直被音乐家和公众看作后娘生的，觉得它性质过于世俗。不错，的确有千百首作品犯有朝着纯世俗方向发展的错误。但是，总的说来，这一伟大的艺术和16世纪的乐曲一样配称为“圣乐”；它有纪律、虔敬，有真正的艺术贞操，有信仰的热忱。巴罗克音乐家要用教堂音乐来表现自己和自己的理想；伟大的艺术家们能够做到这一点，而且不损害“圣乐”的精神。

它之所以受到怠慢和误解，另有一个重大原因：帕莱斯特里那被浪漫地披上一层垄断的光轮，从而使这位罗马大师的前人和后人创作的一切都蒙上一层阴影。要是没有帕莱斯特里那的工作和传奇般的声誉作为指路明灯，教堂音乐很可能会迷失方向，淹没在巴罗克的漩涡中，这话千真万确；但是新时代有自己的合法的新形式和新理想。以前觉得奇怪的东西如今被推到面上，被快乐地抓住，不断推向完善。在第一阵冲动和陶醉中被牺牲掉的东西——对位、形式、平衡，后来被重新找到，赋以新的精神。所以，大部分巴罗克教堂音乐的外貌令人想起一个更早的年代，但老一派的作曲家几乎都追求新倾向，虽然绝不加入它的行列。世俗音乐成为教堂音乐的领导者和推广者，这种情况当然很危险，但这是拯救“圣乐”免于没落，免于像18、19世纪的帕莱斯特里那的模仿者那样陷入拟古、停滞的唯一途径。以斯卡拉蒂和哈塞为首的最负盛名的歌剧作曲家，都热衷于写作弥撒曲和其他教堂音乐，不仅用当时歌剧衍生的新乐汇，还用“古风”。 465

整个歌剧人马之出现在教堂里并不必然意味把教堂音乐世俗化。表现感情类型的主导审美观成功地转化为一种真挚的教堂风格，除了偶尔的装饰过头外，完全属于得体的教堂风格。《慈悲经》常常采用返始咏叹调的原则，在“基督矜怜吾等”后重复第一段“天主矜怜吾等”的音乐；《荣耀经》发展为精致的康塔塔，下接一段短小、果断、通常用主调音乐的《信经》；《圣哉经》又是一段布局开朗的颂赞康塔塔；《降福经》抒情而田园风味；《羔羊经》趋向较大的篇幅。整个弥撒曲显示追求精致的艺术秩序和艺术完美的典型的拉丁意识，加上用音乐不仅表现词句，还要表现言外之意和情的巴罗克愿望。弥撒曲中的独唱，特别作为独立乐曲或乐章，在17世纪没有站稳脚跟；独唱段落几乎总是同包围它的合唱声部紧密结合的。

18世纪初，受到普遍赞扬的独唱家的造诣要求在教堂音乐中有一席之地。合唱写作的改变为引入独唱铺平道路，新的合唱写作让协作的双唱诗班对立，在复杂的乐段中相互竞争。这样一来，新的表现手法层出不穷，从简单的无伴奏直到花腔的独唱，直到宏伟的合唱赋格，由色彩丰富、灵活多变的乐队加以绝妙的烘托。这套机制的丰富多样带来弥撒曲合唱写作的深层结构的改革，弥撒曲如今接近协奏经文歌和康塔塔的风格，重点依靠“平台式力度”和巴罗克音乐的独唱/奏(solo)和全奏(tutti)效果。常在教堂里听到其大协奏曲或教堂奏鸣曲原形的完全巴罗克的器乐形式，有机地结合进弥撒曲和康塔塔的结构，意大利和法国序曲则常常用作弥撒曲前奏的交响曲(sinfonia)，与康塔塔的序曲不无相似。在贝内代托·马尔切洛的《诗篇》(1724)中，法国序曲的庄重气派和节奏转人声乐部分。

普罗旺萨尔和斯卡拉蒂的那不勒斯乐派对歌剧的命运所起的决定性作用和影响，同样明显地表现在教堂音乐中。那不勒斯人辛勤操练的无伴奏艺术激发了卡尔达拉和富克斯这些人的卓绝的赋格艺术。这在独唱歌剧时期看来，未免觉得奇怪。但是我们不可忘记，17世纪初开始的“单声部革命”的席卷一切的胜利尚未充分利用，已依稀可见老的、曾经备受尊敬的对位作曲复活的苗子，而且到这一世纪末，成为晚期巴罗克的主要风格因素。随着莱奥、杜朗特、菲奥等那不勒斯乐派的大师，独唱声部作为咏叹调在弥撒曲中永久地站住脚跟，赋予弥撒曲不同的声乐形式，会同取自器乐的管弦乐因素，创造了所谓的“康塔塔弥撒曲”；直到古典时期的维也纳作曲家还不加改变地采用。和咏叹调并驾齐驱的是独奏乐器助奏的运用，这一做法在巴赫的康塔塔里是尽人皆知的。这一切，加上对玩音乐的无可置疑的喜爱，才是招致那些现代帕莱斯特里那崇拜者指责的缘由。这些音乐家的弥天大罪(几代人以后，海顿动情地为之辩护)是，他们和当时的教堂建筑师一样，把上帝的圣所看作世上的宫殿，发挥了时代的天才。

466

南北音乐和音乐家的积极交流产生良好的后果；德国宫廷和教堂的许多意大利人，以及在意大利学习的德国人，促使无伴奏艺术在德国复兴，促使意大利作品中对主题动机式管弦乐写作重感兴趣。18世纪音乐的风格性质同16世纪如此彻底对立，继续再搞古典的无伴奏风格似乎不可能，然而，帕莱斯特里那时期的音乐居然能够跨越时代而在巴罗克中有一席之地。不过，话又说回来，它到底还是没有多大的活力和产量，虽然音乐院和博洛尼亚学院那样的地方不断演奏。不用说，只有通过妥协，才得以存活下来。早在17世纪，音乐家已经能区别“拟古风格”(stile antico)和“混合风格”(stile misto)，前者适当地接近帕莱斯特里那的风格，后者企图把前一种风格同“现代风格”(stile moderno)揉合。但是，哪一种也不能避免巴罗克的“感情类型”的强烈影响，问题是怎样调和“现代”的风格感与老的作曲技巧。事实上，致力于复兴并采用老艺术的巴罗克作曲家无不努力在老技术的框架内表现感情类型。因此，他们的改编和模仿都染有一丝18世纪的味道，只有极少数人，如帕洛塔和皮萨里，才深得无伴奏风格的真谛。

467

马特奥·帕洛塔(1680—1758)是那不勒斯音乐院的产儿，供职于维也纳的帝国宫廷，对富克斯特别热爱纯复调声乐一定产生巨大影响。帕斯瓜尔·皮萨里(1725—1778)如此沉湎于帕莱斯特里那的作品，到了写作方式和他所崇拜的偶像一样纯净的地步。马蒂尼神父称他为“18世纪的帕莱斯特里那”。这两位德高望重的大师叫时钟倒转，但是，尽管他们真正理解并欣赏过去的伟大艺术，甚至能在自己的作品里借用它，这终究是一门历史性的综合艺术，脱离生活。其余的人错把卡农、多重唱诗班写作以及古老艺术的其他技术和形式因素当作拟古风格(stile antico)的实质。他们与帕莱斯特里那风格的重大分歧是增加了器乐伴奏，或用管风琴、或用精致的协奏乐队来弹奏简单的持续低音。

我们已经提过这一倾向的萌芽,[①] 18 世纪对这些古老的原著几乎完全缺少感觉和了解,尽管有洛蒂和富克斯那么优秀的作品。约翰·塞巴斯蒂安·巴赫改编过帕莱斯特里那的《短弥撒》,增加了由两支短号、四支长号、低音提琴、羽管键琴和管风琴组成的乐队的伴奏。伴奏虽然写得相当朴素,用文艺复兴时期的 colla parte(“随同人声”)方式演奏,但是,重音方式、朗诵方式和抑扬起伏的变化,完全改变了原来的音乐的面目。巴赫的做法可以说是最好的证明:巴罗克时期的复调基本上属于和声性质,建立在和声的导音上,而建立在调式上的古老的无伴奏艺术则主要是旋律性、线性的。也难怪这两种风格始终不可调和,只有明朗的崇古态度才能把 16 世纪教会的音乐语言重新交给 18 世纪的音乐家和做礼拜的信徒。

德国人的传统的音乐教育和对器乐的爱好,使他们特别能够接受在南方宫廷里效劳的意大利歌剧作曲家带来的精致的协奏教堂音乐。老一代中重要的有约翰·卡斯帕·科尔、约翰·海因里希·施梅尔策尔(1623—1680)、弗朗茨·海因里希·比贝尔,继之者有约翰·迪斯马斯·泽林卡(1679—1745)、弗朗茨·泽维尔·安东·缪施豪泽(1663—1738)和贝内迪特·安东·奥什奈特(死于1742 年),以富克斯为其中最伟大的晚期巴罗克的德国天主教作曲家。他们的弥撒曲有稳实的风格感,各个段落由明智地展开的主题素材和庄重的器乐间奏粘合在一起。在德意志奥地利服务的意大利人把德国南部的严肃的节庆性的对位写作和意大利式作曲的旋律魅力相结合。有钻研精神的学者可以在《奥地利和巴伐利亚音乐名作集》的卷帙中看到这些人的艺术的优秀范例,但是,教堂音乐家不得不等待可供实用的现代版问世,才能把这一伟大的曲目用于礼拜,用于其真正的目的、合法的目的。 468

新教北方的宗教思想和音乐思想

信奉天主教的南德在文化上不如新教的北方重要。这一半是由于奥地利和巴伐利亚的农民性格,一半是由于教会限制森严造成呆滞。巴伐利亚选帝侯和哈普斯堡皇帝的宫廷仅次于凡尔赛,但是,富丽讲究的宫廷生活,花在建筑、庭园、歌剧和芭蕾上的巨资,同人民生活的精神空虚形成触目惊心的对比。宫中的豪华陈设,当时的宫廷无不如此,不是为了唤起民众的艺术兴趣或灵修兴趣,而是仅仅为了满足统治者的胃口、荣耀统治者的门庭。

18 世纪开始时,德国的政治历史形势因普鲁士的兴起而有新的转折。布兰登堡大选帝侯的业绩的顶峰是让他的儿子腓特烈当上普鲁士国王。腓特烈一世(1701—1713 年在位)实行中央集权,专制主义在普鲁士帝国得到实现,为德国其他任何地方所未有。他在位时间不长,他的儿子腓特利·威廉一世(1713—1740)继位,是第一个强大的普鲁士王。腓特烈·威廉一直被看作欧洲王室中的暴发户、笨拙的野蛮人,但这位普鲁士军国主义之父是一个能干的行政人才和纪律训导者,使普鲁士成为强国。他体现了 18 世纪皇室的主要目的:统治、工作,极尽所能,追求最大的耐力和效率。他修养不高,辞退了以前围绕在他父亲周围的艺术侍从们,他只对治国的两大手段:军队和国库感兴趣,二者都被他提高到无比卓越的地步。军队的工作都交给贵族,是斯巴达式的贵族,不是凡尔赛那种朝臣。这些贵族军官没有时间耽溺于爱好艺术的慵懒,那是德国其他宫廷 469

① 卡尔·梅尼克:《作为交响乐作曲家的哈塞与格劳恩兄弟》,第 324 页。

的贵族所好;他们则是勤奋努力的士兵,从早到晚操练部队。国王对灵修和人文主义根本不感兴趣,把普鲁士变成一个巨大的军营,一个北方的斯巴达,令整个欧洲感到好奇。

中产阶级在腓特烈·威廉治下的普鲁士兴起,在整个北德是很典型的,是这个再生的中产阶级文明决定了以后两百年的理智生活与精神生活。称之为"再生",是经过深思熟虑的,因为资产阶级曾经在文化生活中举足轻重,直到16世纪贵族权力日益强大,结束了它的繁荣。为哈普斯堡王室打胜仗提供资金的经商的亲王富格尔家族和韦尔塞家族因君王们赖帐而破产,三十年战争耗尽了剩余的资产阶级财富和文化,完全让位于宫廷的文明。重商主义如今恢复了中产阶级在金融界和知识界的地位,因为只有富有的资产阶级才能交纳税赋。这位军人国王和其他的在位亲王看清楚了一点:城市居民的增长是主要的国家利益所在。两股强大的力量——虔敬主义和启蒙运动——助长了中产阶级的发展。

我们在前文已经看到,17世纪是宗教分歧激烈的世纪。出现大量的改革家和组织者,各有信者和批评者;但不论他们的方法和思想多么分歧,他们都追求一个共同的愿望:那就是,更符合个人的宗教需要。新教思想从17世纪末到18世纪中旬是在巨大矛盾的阴影下发展的。刻板的教条主义思想不再能满足大批虔诚信神的人,因为它几乎不给人机会表现自己个人的信仰。像中世纪的神秘主义者一样,德国巴罗克时期这些热心的新教徒企图通过不受教会的教条束缚的主观经验来得到上帝的启示。他们唯一关心的是建立与上帝、特别是与基督的亲切关系,和正统派相反。把这一渴望纳入诗歌模子的第一人是安吉勒斯·西列谢斯,但是这个倾向扩大成巴罗克晚期的最伟大的一场宗教运动——虔敬主义。

17世纪后半叶和18世纪前半叶的宗教诗歌比文艺复兴的那一世纪更加活跃多产。写圣诗的诗人增加,贵妇也写。他们步格哈特[①] 的后尘,以菲利普·雅可布·斯彭内尔(1635—1705)为首。斯彭内尔的《诚心祈求》(1675)成为虔敬主义的纲领。中世纪德国神秘主义似乎随之卷土重来,重新坚持基督教的根本思想,不仅相信基督,而且要过基督一般的生活。斯彭内尔不主张靠听布道而学习,鼓励亲自了解圣经。

470

继这些温和中庸的神秘主义者之后,出现积极活跃的尼古劳斯·路德维希·亲岑道夫(1700—1760),他是摩拉维亚兄弟会教派的第二缔造者。摩拉维亚难民住在亲岑道夫的土地上,被组织成一个社团,通过传教工作而大大推动虔敬主义。德国、丹麦、俄国、英国以及西印度群岛、北美洲、甚至格陵兰,到处欢迎他的传教士。宾夕法尼亚州伯利恒的摩拉维亚殖民地是亲岑道夫的永久成就之一。亲岑道夫是一个热忱而坚毅的人,真心关心主内弟兄们的福利和安乐,有一点马丁·路德的气质,而且像马丁·路德一样,常常激动得忘乎所以。他的神学沉浸在基督的为人,基督的受苦、悲哀,基督的流血和伤痛中,其中可以看到中世纪的无止境的偶像崇拜的复活,加上巴罗克的感情类型本位论。

不过,这种神学和这种诗歌是再生的资产阶级精神的产物。当时强烈的阶级意识不允许中产阶级进入排外的贵族圈子,贵族的生活、艺术和思想依然是市民感到陌生的东西。因此亲岑道夫和他一伙的诗人作的千百首宗教诗歌没有巴罗克的雄壮豪情,没有那使宫廷、住宅、宫廷剧院和隐修院熠熠生彩的大量艺术品。只有那对"伤痛"、"流血"、"受苦"的偏好令人联想巴罗克早期的过度情绪化,因为这种诗歌往往沦为幼稚的双关语和渎神的玩笑。但是,必须说,这个运动的本质不是这样的胡闹,随着18世纪的深入,它越来越有约束,只剩下圣人般的淳朴。虔敬主义者

① 卡尔·梅尼克:《作为交响乐作曲家的哈塞与格劳恩兄弟》,第392页。

认为淳朴是最深奥的智慧。以这种淳朴"平凡"为特征的宗教诗歌数量之多,闻所未闻;成千上万首(亲岑道夫自己就写了两千首)教诲性质的歌曲,照顾到各阶层人民的需要。有一个梅克伦堡的牧师在1716年收集了供一百四十七种不同职业的人用的歌曲。1737年,一个撒克森的教士出版了一本歌曲大全,里面有各式各样的歌曲,用于婴儿受洗、用于婚礼和其他家庭大事,还有用于难以判决的诉讼,用于跛脚、失明、失聪,或者不幸子女太多,有供贵族、教士、官员、律师、理发师、面包师、渔夫、赶牲口的人、商人的学徒和许许多多其他职业用的歌曲。作者还在《海报》中征求填补一些空缺的品种,如小丑、走钢丝者、魔术师、盗贼、吉普赛人和流氓唱的歌曲。 471

这类宗教文学的音乐完全受制于这种"个性化"的诗歌。从技巧角度很容易认出:会众唱的赞美歌有这种个性化,从而让咏叹调占上风。这场运动有另一个使我们大感兴趣的结果,那就是,这种诗歌试图在多方面提倡音乐。说来也怪,虔敬主义者和他们的反对者都有这样的愿望,旁观者看见的是一幅对立面为着同一个目标努力的非凡景象。

回顾新教的宗教历史,不由得人不深信音乐地位之重要。每当要使个人或社团牢记不忘宗教的感情和心绪时,音乐是一个必不可少的媒介。天主教拥有无限的手段达到这一目的,不仅音乐和诗歌、建筑和美术,连天主教的礼拜、圣餐、灵修都是永恒有力的工具,教人如何过真正的宗教生活。新教反对其中的大部分东西,保留宗教诗歌和音乐为其主要工具。巴赫和亨德尔至今仍能以当时的宗教感情笼罩我们;也许只有他们,以及新教巴罗克的其他伟大作曲家才能帮助人真正理解那英雄时代的本质:那种深度和强度,信仰、正义和救赎的巨大力量。宗教是历史传统和神话信仰传下来的,但宗教之所以那么活龙活现,是因为那些人以他们的感情和心绪使每一种憧憬变得有血有肉。

虔敬主义的强迫的主观主义和违反良好趣味、甚至不讲体面的过分之处是完全与马丁·路德的精神相反的。它只承认、只允许一种形式的教堂音乐:简单的灵修歌曲。面对虔敬主义成为巴罗克晚期的新教的主要理性因素这一事实,再回顾那时的教堂音乐作品,令人不胜惊讶。新教教堂音乐以前曾经遭到敌视艺术的宗教思想的禁止,从改革派的加尔文支派造成的挫折中恢复过来后,被巴罗克早期推到前台的新的风格因素在17世纪后半叶进入新教的音乐。新教神父们心目中的简单虔诚的会众歌唱,被洪亮的戏剧性的合唱、有乐器助奏的艰深的咏叹调、充满悲壮之情的宣叙调和丰盈的管弦乐色彩所取代。热诚的新教徒可能惊呼,"这可不是加尔文所教导的谦卑和俭朴,这是反宗教改革运动所宣传的骄傲、狂喜、戏剧化的巴罗克。"然而这正是在伦勃朗的艺术中达到顶峰的事态发展的绝妙体现。天主教巴罗克的形式和技术都被新教接受,并被转化为规模之宏大、情感之丰富、装饰之富丽、信念之深刻丝毫不亚于意大利的巴罗克,但根本上是路德派精神的艺术。处于敌对气氛中、处于文学和宗教衰落之中而能取得如此成就者,全是一些个人,全是音乐家。 472

将近17世纪末,会众歌唱和艺术音乐的脱离达到如此地步,其实脱离过程早先已经开始,不过由于德国新教徒音乐家天生的艺术气质而一再推迟。改革派教会的伟大的音乐作品并不引起听者的共鸣,因为大多数去教堂的人已经完全不接触艺术,艺术又回到以前的环境去娱乐贵族、装饰他们在宫廷圣堂里封闭的崇拜。这是既成事实,教会当局只得默许;他们常常建议会众中那些不耐烦听音乐的人可以阅读祈祷书,这里的音乐当然是指灵修歌曲、圣歌或赞美诗以外的音乐。这样一来,圣歌和协奏的教堂音乐分道扬镳,尽管住在同一个屋檐下。虔敬主义提倡抒情默想,圣诗的数目在18世纪初的德国竟多达一万首。音乐家无法对付诗人的多产,许多新的礼拜诗歌用老的曲调唱。

正当新教的艺术又一次遭到严重威胁之时——这次是虔敬主义造成的威胁,德意志民族的艺术天赋又一次挺身而出,力挽狂澜,以最崇高的艺术表现路德派信仰和新教传统,达到登峰造极的境界。德国巴罗克的音乐文化震撼人心,出了那么多的经文歌、康塔塔、清唱剧、受难曲、弥撒曲、圣母尊主颂和其他圣乐曲。凝神观照这些丰富多采的音乐时,很容易上当,以为18世纪带来了一切,其实新教礼文是贫乏而衰落的。路德汲取新教旋律的三个源泉中的第一个是格里高利圣咏,已不再能提供曲调;素歌经过节奏改动以适应德国民歌的一般节奏结构后,失去其原来面目,素歌的传统被遗忘殆尽。第二个源泉是宗教改革以前的德国民间圣歌,命运相仿。只剩下第三个源泉——德国民歌,依然是最重要的源泉,它那丰富的旋律宝库,教会可以通过圣乐式改编和模仿而加以利用。在17世纪初,这是一门生动活泼的艺术,如在梅尔希奥·弗朗克、符尔皮乌斯、沙因、克吕格等人的作品中所见,他们使这些歌曲成为真正的德国艺术的基石。但是,一度繁花如锦的新教教堂歌曲在三十年战争的浩劫中枯萎了,战后的年代里,作曲家、管风琴家、主唱家、市政和学院工作的音乐家人数激增,享受被人羡慕的专业人员特权,但不再接触到早先的民歌。随着诗歌向牧歌或甚至更加复杂的形式靠拢,已受复杂的艺术音乐影响一百余年的音乐逐渐呈现创作艺术家的个人语气。一切真正的民歌所具有的共性换成了艺术歌曲的个人的特性。从会众同唱的赞美诗中慢慢出现灵修歌和灵修咏叹调,它们不再是真正的会众歌曲,它们是移植到教堂里来的单旋律时代的独唱歌曲。这些主观的个性化的歌曲中有许多经过长期使用而变成了会众咏唱的众赞歌,但这一事实并不改变整个局面,因为它们原来的节奏都改动过,以符合格里高利圣咏和民间圣歌的等节奏型。这些福音派教堂歌曲的作曲家也就是我们在讨论接近巴罗克晚期的世俗诗歌时提到的音乐家,两个领域没有明显的分界。

473

至此,虔敬主义的破坏大业已告完成。用音乐表现感受无比深刻的基督教信仰的巴赫成熟时,他已孑然一人,新教已不再是一股有生气的力量,他是一个迟到的信使。

新教徒依然举行音乐弥撒,但只有《慈悲经》和《荣耀经》谱上音乐,这样的弥撒在路德派礼拜中叫做"短弥撒"。巴赫的宏伟的B小调弥撒曲原来是路德派的"短弥撒",其余部分是大师后来加上去的。弥撒本身在改革派教会中既非原有的礼文,也非正式认可的礼文,所以弥撒曲的用途不太明确。路德曾设想把它用在自己的教会里,但和他的其他想法一起被他的后人所忽略或置之不理。新教礼拜的核心是证道,会众能够直接听懂,因此证道改变了整个礼拜的面貌。证道传达了礼拜的要旨和目的,接下去是什么,相对不重要。这导致 communion service(圣餐礼拜)和 predictory service(传道)分家,各自为政。《信经》早已用其德语文本,《圣哉经》和《羔羊经》不用,那是圣餐式独立而成为专用礼拜的自然结果。这一来,《慈悲经》和《荣耀经》成为路德派的"短弥撒"。

474

有一个很了不起的事实,17世纪后半叶还是出了大量的新教弥撒曲作品,无疑是由于作曲家能够摆脱古弥撒曲即天主教弥撒曲的形式和精神而创作的缘故。罗森缪勒、泰莱、布克斯胡德、察豪、约翰·米夏埃尔·巴赫、约翰·菲利普·克里格尔留下许多极美而极富艺术价值的弥撒曲。布克斯胡德留传下来的弥撒曲仅剩一部,一部"短弥撒",和察豪根据众赞歌《耶稣裹在细麻布里》而作的弥撒曲 Missa super corale Christ lag in Todesbanden① 是两部应该和巴赫的B小调弥撒曲齐名的作品,特别是因为它们的新教倾向明显,形式和篇幅尽善尽美,不同于巴赫弥撒曲的庞大结构,根本不适用于礼文礼拜。跟随着这些作品中的大部分,我们进入协奏协唱的弥撒曲领域,这

① 前者由贝伦赖特公司出版,卡塞尔,1928;后者发表在《德国音乐名作集》上,21—22。

一事实在约翰·海因里希·巴茨特德的《圣乐作品》(1720年,爱尔福特)的序言中说得很明白,这位帕赫贝尔的高足认为必须告诉听众,在他的一首弥撒曲中,大提琴有"特别重要的声部演奏"。序言结束道:"最后要说的是,我恳求好心的音乐爱好者,乐器配备务必齐全(小提琴至少加倍)、务必分部排练、好好演奏。请尊重柔板(adagio),急板(presto),快板(allegro)这些标记,二二拍子(alla breve)要演奏得快。"

歌剧因素的入侵是一个缓慢的过程,但是到天主教管弦乐弥撒曲在南方各国达到第一个高峰时,北方的新教弥撒曲中已依稀可见歌剧的影响。最早出现的一个因素是宣叙调,接着是管弦乐的戏剧性运用。此时,作曲技巧已接近康塔塔;新教弥撒曲既不适用于礼文,存在理由大打折扣,受到公开质疑。但仍有人按照16世纪的拟古方式创作不少属于 majestatico stylo Praenestiniani ecclesiastico(他们这样称帕莱斯特里那的风格)风格的弥撒曲。天主教国家中也有类似的倾向,但虽然像富克斯的弥撒曲那样的作品要求真正的无伴奏演唱,北方的大多数仿古风作品仍不愿意放弃使用乐器;即使没有持续声部,他们也遵照由来已久的习惯让乐器跟着人声演奏,即所谓的 colla parte。

新教短弥撒逐渐消失的另一个重要原因是,主唱者的来源起了巨大变化。主唱者的领导地位随着17世纪而消逝,18世纪带来新的艺术立场。提供所需的教堂音乐的工作由音乐家名流来担任,不再计较这些音乐家的出身、爱好和教养,可以来自歌剧、亲王的乐队或者大学音乐社,都无所谓。这一新立场最突出的一点是教派趋向某种程度的中立。天主教徒和新教徒一起为两种教会工作。这样,我们才会在巴赫的时代看到有些新教作曲家写完整的弥撒曲,不过,这也意味着弥撒曲不再是新教礼文的一个部分,因为,像巴赫的B小调弥撒曲这些作品是为天主教会写的。 475

教堂音乐与歌剧的和睦关系

日耳曼世界的两大文化地域之间的界线已很明确,巴罗克文化中没有一个方面比音乐更显示出这一根据宗教地理的划分。整个巴罗克时期提到"德国音乐"时,通常指新教领地的音乐;不仅包括清唱剧、受难曲和康塔塔,还包括独唱和独奏,甚至包括歌剧这个巴罗克的混血儿。德国南方及其两大音乐中心维也纳和慕尼黑在16世纪受文艺复兴的晶莹艺术所统治,如今认识了正在兴起中的巴罗克,通过不断接触和直接接触其源泉。狂喜的宗教音乐、光彩的歌剧、悲怆的灵修歌剧、华丽的清唱剧和闪烁的意大利小提琴音乐,在德国的天主教地域和在起源地意大利一样如鱼得水。以后的洛可可也会同样自然地继衰退的巴罗克而到来;这在当时是跨国性的世界艺术。德国北方不如南方富庶,却比南方亲切严肃。它虽然接受许多南方的创新,但坚持民族特色,从而使音乐有一定程度的人民性,尽管有那么多学术论文和审美信条包围着它。这部分新教的德国决不允许意大利歌剧像在南方那样流行,除了汉堡外,歌剧始终是宫廷娱乐,市民阶层基本上无缘得识。市民在教堂、在大学和其他音乐会社、在家里寻求音乐的乐趣。福音派教堂一直是艺术生活的中心,直到在启蒙运动的影响下,重点从音乐转到文学。这一结局正好和伟大的巴罗克时期的结束吻合,诗人克洛卜施托克崭露头角和巴赫去世都是这个世纪中叶的事。

尽管有这些地道的日耳曼特点,但慢慢渗入德国各地的歌剧不可避免地冲击德国新教的音

476 乐。德国人对宗教戏剧的爱好表现在他们努力创造民族歌剧上，这些抒情作品的题材几乎直接取自圣经。1678年汉堡歌剧院的开幕戏是泰莱的《亚当和夏娃》，接下去又是一些圣经歌剧，内容颇似老的宗教剧。这些18世纪的作品也的确使人觉得是老的宗教剧的延续，不过世俗成分大大增加。这些世俗场景的有伤风化的倾向越来越多，宗教题材不得不加以保护，不让搬上舞台，而把它们转移到教堂或适合合唱与乐队演出的大礼堂。路德派的虔诚信徒对歌剧的兴旺忧心忡忡，当意大利谐歌剧的精神在德国歌唱剧中找到替身，意大利式的幽默变成德国人的直愣愣的粗鲁时，他们的愤怒发泄为一些小册子，反对"异教徒的歌剧狂损害基督教世界"。抒情舞台的朋友们接受挑战，文字交锋十分活跃。尽管如此，夹在意大利歌剧和吕利这把老虎钳中间的德国歌剧跟不上迅速发展的德国巴罗克音乐。汉堡的市歌剧院和撒克森－魏森费尔斯公爵们的魏森费尔斯宫廷剧院骄傲地坚持自己的民族特点，后者甚至拒绝插入外国语的词句，直至1736年宫廷剧院关闭。但汉堡歌剧院没能抵住压力，从库塞起，法国因素在德国歌剧中出现，起到一时的积极作用。意大利歌剧通过凯泽的《克劳迪乌斯》(1703)这匹特洛伊木马，被带进汉堡。这部德国歌剧中穿插了几首意大利咏叹调，不久，事态的发展和英国歌剧的遭遇一样，不同的是，用意大利语演出意大利歌剧的演员几乎是清一色的德国人。

两种外国歌剧文化的不断压力产生了一个第一流的德国大师，赖因哈德·凯泽(1673—1739)。这位天赋极高的音乐家可以说是最早的近代戏剧演出制作人，具有宣传的本领，具有19世纪90年代百老汇戏剧巨子那样的趣味和挥霍的嗜好。在1697—1702年事业的鼎盛期，他挥金如土。穿着"曙光号衣"的男仆伺候他，骏马拉车送他去宴会，他请客之慷慨像个大老爷。凯泽恢复老的大学音乐社，称之为"冬季音乐会"，不过，他不要矜持的主唱家和管风琴家的冗长乏味的

477 对位练习，他推出风度翩翩的歌唱家演唱华美活泼的咏叹调。音乐会结束时，美酒横溢，佳肴满桌。这一切当然导致破产，但是这位不屈不挠的作曲家只退隐两年，又带了一大批歌剧，东山再起；他天生才思敏捷，坚韧不拔，这一点上只有亨德尔可以与之相比。从1709年到1717年，共上演二十五部歌剧，其中有许多是精品。但那不勒斯歌剧甚嚣尘上，引起风格和趣味的变化，凯泽便转到哥本哈根活动。

现代出版物[①] 中所收的不多的片段足以让我们看到这位天才音乐家是哈塞和格鲁克以前的最重要的德国戏剧作曲家。他的戏剧场景丝毫不逊于亨德尔的最悲壮的迸发；他的五部合唱和六部合唱堪与最伟大的意大利作品相比。

反复更动领导层没能挽救汉堡歌剧院，1722年甚至请名作曲家格奥尔格·菲利普·泰勒曼出任院长，也无济于事。使歌剧自然成长的土壤久已干涸。这座汉萨同盟城市中的德国歌剧的头几十年上演的圣经戏剧是从德国根上长出来的，但是如今的主导形式是一种国际杂交，立足于庸俗趣味，而不是基于民间传统。汉堡歌剧院开了六十年后，于1739年倒闭，共上演了二百四十六部不同的歌剧。两年后，意大利歌剧占领了这家座落在鹅市场的老剧院，在安吉洛·明戈蒂的领导下，埋葬了对这第一家德国音乐戏剧剧院的回忆。

巴罗克歌剧在德国虽然顺利开始，全国开了不少剧院，但还是没落了，因为进口的意大利歌剧，又是意大利人演唱演奏的，不能算作德国音乐。失败的原因是缺乏戏剧家，是公众对一个与日耳曼人和不列颠人一样根本格格不入的体裁不感兴趣。不过，歌剧入侵的影响深远。音乐家听过意大利人的歌剧和康塔塔后，对"单调的会众歌咏"感到厌倦，企图利用意大利戏剧音乐作曲

① 《克罗伊苏斯》和《忠实的骗局》收在《德国音乐名作集》中，37—38；《奥克塔维亚》收在亨德尔全集的附录中。

的种种因素，如咏叹调、二重唱、宣叙调等，许茨率先把这些东西用在德国音乐中。值得一提的是，积极推广这种做法的音乐家中，同汉堡歌剧院有联系的人，特别是马特松，影响最大。咏叹调取代了老的本地歌曲，连灵修歌曲也在感情上最为接近咏叹调。教堂音乐和歌剧的靠拢过程在库瑙、泰勒曼和凯泽这些人的协助下开始，最终在约翰·塞巴斯蒂安·巴赫的康塔塔和受难曲中熔于一炉。巴赫的两百多首康塔塔最终把巴罗克带给音乐的一切消化吸收。 478

把17世纪协奏式教堂音乐的形式和风格同18世纪戏剧性教堂音乐两相调和的巨大任务——这可是件吃力不讨好的差事——落在约翰·库瑙(1660—1722)身上。库瑙是托马斯学校的主唱者，巴赫的前任。他是一个有学问有修养的人，他意识到时代变了，作为新教教堂音乐基石的众赞歌改编这一伟大艺术正在消失。库瑙的康塔塔是很美很有价值的作品，但仔细审视之下，可以看出这位自从罗森缪勒以来最进步的莱比锡作曲家对歌剧因素仍抱有戒心，他的后任巴赫就用来自然大方，毫不扭捏。现在的问题是，路德派众赞歌作为新教教堂音乐的首要结构原则面临歌剧形式和技巧的挑战，前途未卜。众赞歌在这场斗争中败北。奇怪的是，竟会是库瑙这位不成功的歌剧作曲家率先把整首康塔塔的内容、而不仅仅是个别段落的内容作为一个整体来领会；根据歌词的诗歌意图一一加以表现，同时又保持整首乐曲的完整性。宣叙调、返始咏叹调等歌剧因素取代了众赞歌的形式原则，众赞歌只用作一个习惯性结尾。过渡时期的另一位大师是弗雷德里希·威廉·察豪(Zachow 或 Zachau，1663—1712)，他是亨德尔的老师，亨德尔这位著名作曲家从察豪那里学到的远远超过一个学生的名分。察豪的康塔塔和管风琴曲[①] 显示的音乐想象力、戏剧感染力和旋律创意都不愧为大作曲家的才具。

虔敬主义运动向尚未完全站稳脚跟的新的教堂音乐宣战，加深了新与旧的矛盾。虔敬主义过分强调默想，甚至排斥神学、艺术、文学，不仅激起德国的福音派教会的反对，许多个人也反对。其中主要的一个是埃德曼·诺伊迈斯特(1671—1756)，他在有些文章中把虔敬主义和教皇、土耳其人相提并论。这位热心而爱好艺术的教士对德国康塔塔方面的一项改革作出贡献，影响深远。他的学生，汉堡的胡诺尔德、莱比锡的皮康德、魏玛的萨洛莫·弗朗克继承老师的工作，导致一场反对浮浅而不连贯的康塔塔歌词的文学起义，提供音乐家可供写作更好音乐的本子。

诺伊迈斯特不同意虔敬主义者提倡的偏激的束缚，那完全是违反路德宣布的意愿的，他改编康塔塔的歌词，使它们可以用于许多不同形式的教堂音乐。这些康塔塔的歌词来自他的主日证道，不过改写成比较诗意的形式。他最早写的本子没有利用路德派的众赞歌，也没有引用圣经的经文，但是在后来的“台本”中，他都引用，从而给予他的康塔塔必要的宗教形式的框架。通常在作品的开始或结束放一段合适的福音书的经文，或者一首老的路德派赞美歌，但是康塔塔的主体是用宣叙调、咏叹调、二重唱表现比较亲切的个人的宗教思想。诺伊迈斯特决心做一个有修养的路德派信徒，为艺术在德国新教徒传统的宗教生活中所起的作用而感到骄傲，同时他认为亲近上帝需要更个人化，但是不能超出良好趣味和诗歌自由的范围。 479

受难曲也有重要发展。我们在前几章追溯了从众赞歌受难乐到经文歌受难乐的变化，在上了年纪的许茨的作品里，我们看到德国新教感情和早期意大利巴罗克的风格特点的结合，健康而富艺术性。下一代人亲睹歌剧对受难乐的影响越来越大，我们这就进入清唱剧受难乐的时期，因为清唱剧已经吸收了抒情戏剧的因素。就在许茨去世那一年(1672)，魏玛出生的约翰·塞巴斯蒂安尼(1622—1683)的《根据马太福音的耶稣受难曲》首演，是朝这个方向迈出的重要一步。许茨

① 收在《德国音乐名作集》中，21—22。

以前，受难乐作曲家恪守圣经的词句，只有 introitus（进坛经）和 conclusio（结束）有圣经以外的词句，但都用说白叙述。情况现在不同，许茨把歌剧和清唱剧的音乐创新用入受难乐，许茨的后继者则动手更新诗歌结构。没有比这更危险的事了，因为企图打断威严的圣经经文这个想法是从歌剧的最薄弱环节——台本——开始的。起先穿插一些无伤大雅的抒情，打断叙述，后来采取众赞歌的形式时，仍旧维护风格的统一。塞巴斯蒂安尼是第一个采用这种做法的作曲家，不过，他不用传统的赞美歌曲调，只保留其歌词，按照歌剧的方式写成独唱，加上持续低音和弦乐器。然而，他的风格是庄重而严肃的，我们必须把他看作第一个把沉思因素用入受难乐的人，沉思因素后来在巴赫的受难乐作品中十分重要。[①] 塞巴斯蒂安尼的受难乐把我们带进清唱剧受难乐的领域，一个音乐潜力极其丰富的新形式，同时断然脱离正式的教堂音乐范畴。约翰·塞巴斯蒂安·巴赫的晚期的受难曲是为教堂用的，但是在礼文中没有永久的位置；因为它们篇幅太大，不可能用于礼拜而不打断礼文仪式的程序和平衡。

480

放弃圣经经文之举危险重重。幸而问题发现及时，采取补救措施，但仍有清唱剧占上风之虞。受难乐中出现寓言式人物，令人回想起以前的清唱剧。甚至在巴赫的受难乐中也可以看到一两个这样的人物（《马太福音受难曲》里的"耶路撒冷之女"），巴罗克晚期的其他作品中也有。进入这一世纪后，受难乐原来的性质完全变了。泰勒曼这位谱写过四十三首受难乐的著名作曲家，写了一首三声部的受难曲，名《默想主耶稣的受苦与死》；别的不说，单就这首受难曲的曲名就表现出这种新型受难乐的基本性质：对这个题材的思考和看法多于一字一句的忠实叙述。向歌剧转化势在必行，结果产生一个纯粹戏剧性的风格，与时行的意大利歌剧难以区分。巴赫表现在受难曲中的巍峨天才可能使我们以为，是他阻止了受难乐的衰落，但我们决不能忘记，巴赫的音乐并不真正表现他的时代；他属于前一代人的老的路德派，在虔敬主义世界，他是个局外人。

事态的必然发展清楚地表明在 18 世纪初汉堡上演的歌剧受难乐中。凯泽的《流血死去的耶稣》和亨德尔的最早几部受难乐试作是这一体裁的极好例子。汉堡议员伯托尔德·海因里希·布罗克斯（1680—1747）创造一种受到全欧洲作曲家欢迎的形式。布罗克斯是汉萨同盟的这座城市的名人，精通巴罗克时期那种戏剧作曲。他以真正的巴罗克感情和对戏剧的敏感，创作了一部有声有色、感染力极大的作品，以扣人心弦的方式表现主耶稣的一生和痛苦。他的《耶稣为世人的罪受尽折磨而死》获得极大成功，1712 年出版后，立即有许多语种的翻译，然而，尽管宗教感情和信仰十分真切，布罗克斯的受难曲更像歌剧台本，不像受难曲的歌词。话又说回来，这部备受赞美的作品完成了一项使命，作者找到一条走出迷津之途，既满足对圣经内容的要求，又保留当时的宗教思潮所认为不可或缺的抒情沉思。福音师变成联结各个"场景"的讲解员，福音师的宣叙调引入众赞歌。音乐家感激这样的新安排，因为布罗克斯的本子中起迄分明的封闭式场景特别适合谱写音乐。这位汉堡议员的受难曲风靡德国，为宗教作品所少见。他的诗句往往做作而粗糙，但表现出对大自然的谦卑，并从宗教角度解释自然现象，这是德国文学前所未有的，为克洛卜施托克铺路。布罗克斯的台本问世后十五年里，每一个重要的作曲家，包括凯泽、亨德尔、泰勒曼、马特宗，都给它谱曲，巴赫借用其中的几段诗歌谱写《约翰福音受难曲》的咏叹调。

481

约翰·塞巴斯蒂安·巴赫始终忠于清唱剧受难乐，但苦于没有一个大诗人来编排他的歌词，这是他的同行无不遇到的问题。巴赫之所以能够免遭不幸，不仅是因为他有了不起的音乐天才，更

① 塞巴斯蒂安尼的《受难曲》收在《德国音乐名作集》中，XVII

重要是他的宗教思想纯洁真挚。有了巴赫,受难乐重新成为基督徒心灵最深奥的体验,成为基督徒信仰的证明和操练。

晚期巴罗克的器乐

多姿多彩的歌剧、清唱剧、康塔塔和其他声乐几乎掩盖了纯器乐,然而,晚期巴罗克在这一领域的杰出成就丝毫不逊于合唱音乐。器乐作曲家往往就是以其歌剧或教堂音乐为人们记得的人。

巴罗克盛期出现“乐器”的重大变化。许多种手式、脚式维奥尔逐渐消失,因为小提琴的实用优点扩大到提琴类的低音乐器,创造了现代的四弦中提琴和大提琴。17世纪名目繁多的管乐器也大大减少,到18世纪,管乐器的类型标准化。竖笛族(直吹哨笛)和横吹的笛(横笛)缩减为今天常用的两种形式。肖姆管(chalumeau, hautboy, Schalmei)及其许多高高低低的小分类集中为双簧管和大管,号角和长号用其中音区和低音区,排挤掉以前用于这些音区的其他许多簧管和铜管乐器。

18世纪初,大批器乐重奏作品,包括独奏奏鸣曲、三重奏鸣曲和大协奏曲,都表现出个性化的倾向。以前,这些品种之间很少区别,作曲家发表的一个作品号里,往往包含几种或所有室内乐的品种,并且都用同一个名称。如今个别成员开始脱离大协奏曲。最早得到自由独立的是高音乐器,最晚的是作为持续低音的主要支柱的键盘乐器。这样,从大协奏曲演化出独奏的协奏曲,从三重奏鸣曲演化出独奏奏鸣曲。当然,是小提琴家和其他艺术家为自己的精湛技巧寻找自己的个性化的发挥而大大推动了事态的发展;但是其他类型的器乐的发展也要求改变。为全欧洲所喜欢的吕利的法国序曲和斯卡拉蒂的意大利序曲,或称交响曲(sinfonia),促使奏鸣曲和协奏曲作曲家按相似的方式来构思这些套曲型作品的第一乐章,从而建立起一套风格习惯,沿用至今。另一个重要的发展是持续低音的处理更加精确,持续低音往往是每一个音符都写明白的极其精致的羽管键琴或管风琴声部。新品种从中脱颖而出的老品种继续存在,但经过新立场的改进和提炼。 482

三重奏鸣曲让我们看到巴罗克晚期器乐室内乐的完美的代表形式。它是四乐章的套曲形式,连室内奏鸣曲也遵循这一原则,室内奏鸣曲的舞曲乐章也喜欢用四个,排列对比有序。这一明智的排列说明,三重奏鸣曲中的舞曲同舞蹈组曲中的舞曲不再有任何关系。它们成了具体舞曲的抽象概念,范围极广,从仍很接近实际舞蹈的简单的歌曲式小曲到纯粹的结构性复调。这样一来,教堂奏鸣曲和室内奏鸣曲相互靠拢,许多时候,区别只在于乐章的名称。在科雷里成熟期写的作品里已看不见任何试验,对形式和表现的一切追求已化为尽善尽美而令人信服的艺术。18世纪便在这基础上发展,的确,这一辉煌的小提琴乐派的所有的意大利的作曲家或出自他的门下,或继承他的艺术。

科雷里以后一代的第一个伟大人物是埃瓦里斯托·费利切·达尔·阿巴科(1675—1742),他是一位古典形式和走笔如飞的对位大师。我们在他的三重奏鸣曲里看到的仍是科雷利的音乐世界,不过明显地向新的对位、形式和音响理想前进。这是一种编织更加紧密的复调,往往几乎达到纯赋格的境界。他的复调同时也显示出更先进的和声概念。科雷里的伟大艺术的精神虽然依

旧影响下一代人，但发展并不到此为止，倒是原来乐派的古典式壮丽和平衡随达尔·阿巴科而告终。三重奏鸣曲依然用同一风格创作，但三重奏鸣曲结构的沉静让位给意大利人对旋律、音响、483 炫技的爱好。当歌剧作曲家加入室内乐和协奏音乐作曲者行列时，这一新潮流获得又一个风格动力，影响深远。

新器乐派的伟大小提琴家中有托马索·维塔利（约 1665—约 1740）、托马索·阿尔比诺尼（1674—1745）、弗朗切斯科·马里亚·维拉奇尼（1685—1750）、弗朗切斯科·杰米尼亚尼（1687—1762）、彼得罗·洛卡泰利（1693—1764），后两人是科雷利的嫡传弟子。这几个可以说是一大批优秀艺术家中最杰出的。他们都是了不起的音乐家，精通作曲；如果说他们背离了那位备受景仰的老师的音响结构的均衡，那不是因为他们技巧功力或灵气不足。他们都是了不起的演奏家，热爱小提琴，而小提琴本身就是一件艺术品，木头和弦线下面有一颗真正的灵魂。他们陶醉于小提琴音色的美艳，宁愿牺牲一些科雷利那种早期巴罗克风格的古典的纯净，追求他们那一时代的更明亮更情感型的风格，也即外向型的巴罗克。从事室内乐的绝对不止这些小提琴大师，有许多著名歌剧作曲家也为室内乐贡献佳作。有些人写作科雷利风格的三重奏鸣曲，像卡尔达拉和波尔波拉，有些人，特别是佩尔戈莱西，写作新潮的作品。佩尔戈莱西的划时代重要性不仅在于声乐和戏剧音乐方面，在室内乐方面也是灵气风发的大师，尽管偶尔有些室内乐曲的历史意义大于其自身价值。随着佩尔戈莱西和其他几个年轻一代的音乐家，宏大的四乐章奏鸣曲消失，类似序曲和交响曲的一般结构的新的三乐章形式出现。浩大的篇幅和开阔的线条让位给优雅流畅的主题游戏；我们这就到了现代奏鸣曲的边缘。

老的大协奏曲给予主奏部越来越多的自由和重要性时，室内乐和管弦乐之间的区别越来越大。协奏曲的两大部分——主奏部和协奏部——之间的关系原本相当稳定，但当主奏部开始扩大（加上维奥拉后，乐器数增加到四个），加重了其他乐器的伴奏任务。除了弦乐器的三重奏或四重奏以外，主奏部还有其他许多乐器结合。维瓦尔迪的四支小提琴协奏曲是众所周知的例子，也有用管乐器的。事实上，虽然意大利小提琴乐派的巨大声誉有压倒管乐器之势，管乐器还是无处484 不在，用得起劲。不错，德国人比意大利人爱用管乐器，但是许多意大利人用来也很得心应手。阿尔比诺尼和贝内代托·马尔切洛的双簧管大协奏曲是巴罗克管弦乐的丰碑。巴赫对这些作品赞慕不已，一再从中借用素材或改编整首作品。有一个绝妙的例子，马尔切洛的双簧管大协奏曲被巴赫改编为十六首羽管键琴协奏曲中的 D 小调第三首，不用管弦乐伴奏的独奏曲，一直被误以为是这位德国大师的手笔。意大利最伟大的协奏曲大师维瓦尔迪亲自为弦乐器和管乐器的结合写了许多瑰丽的大协奏曲。

达尔·阿巴科和杰米尼亚尼的教堂协奏曲再次提醒我们管弦乐的某些形式与教堂风格有密切联系。这些作品的形式美和风格美给人印象深刻，乐器像唱赞美诗那样柔顺，但也会转入汹涌澎湃的赋格，不愧与当时最伟大的赋格曲平起平坐。对教堂风格的熟悉和在音乐院受的良好技巧训练使这些作曲家掌握了精深的复调知识。粗线条地编织对位的倾向和对赋格的爱好在意大利人中也很强烈。很有意思的是，杰米尼亚尼给自己的 Opus VII, No.1 作品第 7 号之 1 加一个副标题，叫做《赋格艺术》（*l' Arte della fuga*），比约翰·塞巴斯蒂安·巴赫的不朽的同名作早几年。

安东尼奥·维瓦尔迪（1680—1743）把大协奏曲中的独奏段扩大，直到让独奏小提琴成为整个合奏中的主要乐器。新的面貌需要新的机体，这位了不起的大师证明有能力赋以新机体。他的注意绝不限于炫技的独奏乐器，他使管弦乐的伴奏段落更加紧凑，有自己的生存天地。维瓦尔迪对圆满曲式的敏锐感觉使他想到把全奏段落作类似利都奈洛式的处理，在独奏段后以回旋曲方

式回来,重新拾起被独奏打断的线条;这个方式灵活而有说服力。这种明白而合理的安排使巴赫如此心醉,把这种维瓦尔迪协奏曲形式化为己有。

维瓦尔迪生于产生科雷利及其乐派的同一片土壤上,但是他是一个高瞻远瞩的现代派大师,歌剧的戏剧性扫除了他的协奏曲中的教堂风格残余。他和多梅尼科·斯卡拉蒂一起是巴罗克晚期意大利最伟大而有普遍意义的器乐作曲家;同时代的斯卡拉蒂是键盘乐这个小世界的开路先锋,维瓦尔迪的如火如荼的想象力则驱使他走进合奏音乐的广阔天地,协奏曲在他的手里变成一幅充满戏剧性对比的热烈的壁画。然而,这位在第一乐章中朝气蓬勃、在末乐章中气概万千的革命艺术家也是一位抒情诗人,他的梦幻的西西里舞曲和其他亲切的慢乐章有田园的温馨,另一些有标题的协奏曲显示他是一个被音响和色彩的魅力所蛊惑的浪漫主义者。他天性大胆,偶尔涉足极端的冒险,但是意大利人固有的形式感守护着他的幻想,得以保持形式和结构的永远明智而富艺术性。维瓦尔迪对后世音乐的影响是无法估计的,直到19世纪还是一股活泼的力量。他的三十八部歌剧还没有人加以审视过,他的独特天才尚大大地有待于研究。 485

我们有幸得到他的一些编辑出版的器乐作品,可惜大部分经过歪曲。巴赫的改编曲自成一类;巴赫辛勤地把维瓦尔迪的不少协奏曲改编为管风琴和羽管键琴曲,表现出对这位意大利大师的无限景仰。这些改编曲失去了高贵的小提琴音色的美艳,但仍不失为不错的键盘音乐,虽然维瓦尔迪的四把小提琴协奏曲的键盘改编谱是一部没有太大价值的力作。但如果用四架现代的大三角钢琴来轰鸣,而不是细心而纤巧地在羽管键琴上弹,它会变成一个庞然怪物,与原著的距离犹如一首抒情诗改成了戏剧。巴赫这样做不无道理,特别因为他的一些改编曲其实只是家庭用的简单的钢琴曲,颇似供学习用的大型作品的钢琴谱。可是,有些现代编辑在对待一位有独创性的伟大天才的作品时那么随意胡来,将永远是我们音乐史上一个独特时期的耻辱。其中有些,包括克莱斯勒和纳切斯(肖特版)和米斯托夫斯基(牛津大学版),甚至可以说是哗众取宠。

没有意大利前人的影响,不可能理解德国巴罗克最后一个阶段的器乐,从许茨到巴赫,动力和风格都来自意大利,没有意大利音乐和意大利音乐家在德国的塑造力,德国艺术是不可能设想的。德国三重奏鸣曲的合奏中有一个变化,用维奥拉达甘巴代替第二小提琴,说明接受一个形式并不必然意味接受其原来的音响理想。甘巴的丰满而阴沉的音色提供了意大利的两把小提琴配备所缺少的对比因素。德国室内乐作曲家中有一些其他方面的知名大师,如布克斯胡尔德、克里格尔、埃勒巴赫、约翰·卡斯帕·费迪南·菲舍、帕赫贝尔和泰莱。直到17世纪终,德国室内乐最钦佩的典范是吕利,这一事实说明何以舞蹈组曲居多。德国主唱者和唱诗班指导中许多杰出的意大利人这一大动力和德国管风琴曲的美妙的结构和开阔的线条,不久使室内乐发生类似的变化。还有一个和促使意大利器乐发展同样刺激的动力:出现了一派技艺高手。在17世纪的著名小提琴家中,我们提到过施特伦克和比贝尔。他们的传统由约翰·亚当·伯肯施托克(1687—1733)和约翰·格奥尔格·皮森德尔(1687—1755)继承,二人都四处旅行,向德国、法国、意大利最优秀的教师学习。这条路走下去就是亨德尔和巴赫;他们总结了巴罗克时代的器乐的种种成就。 486

在管弦乐曲方面,17世纪的德国作曲家一直恪守舞蹈组曲;大部分管弦乐作品都是五声部弦乐重奏的舞曲集。但是,罗森缪勒用结构粗犷的交响曲代替了帕多瓦舞曲——显然是师法威尼斯歌剧序曲的范例——开启了一个后来被认为是典型的德国新管弦乐风格。德国人对管乐器的爱好表现在往往给作品增加的副标题上,弦乐重奏后面加上的 ed altri 字样,意即“等等”,意味着演奏者愿意的话可以用管乐器。对乐队的平衡感清楚地表明在频频印在序言和对演奏者的告诫中,提醒他们使用管乐器时务必按比例扩大弦乐组。事态的发展自然是,北方盛行的户外管乐

合奏和维也纳宫廷舞会上演奏的可爱的舞蹈组曲必将影响未来的管弦乐风格。此外还必须加上相当流行的吕利的法国序曲和正在开始渗入德国的意大利弦乐。

这样，当18世纪来临时，有一个企图把所有这些因素熔于一炉的过程。和室内乐一样，起先是法国影响为主，库塞、埃勒巴赫和格奥尔格·穆法特在他们的作品名称中承认这一点，写明为"按法国方式"。这些作品大多数叫做Partie或Parthey(得自意大利的partita，帕蒂塔，意即一首由几部分或几段组成的乐曲)，以一首正规的三段组成的法国序曲开始，继以若干舞曲。其蓝本是法国芭蕾组曲，因为许多舞曲是标题音乐，所以常常有异想天开的名称。但是德国人爱好精雕细作地展开，因此又有别于原来的法国蓝本；个别段落长了，变化多了，序曲的中间部分特别明显地优于吕利那种类型。属于这一类的其他著名作曲家有约翰·卡斯帕·费迪南·菲舍、约翰·菲舍(1646—1721，吕利的学生)、鲁珀特·迈厄(1646—1712)、贝内迪特·安东·奥什奈特(后二者为奥地利人)和约翰·菲利普·克里格尔。[1]

487

巴赫和泰勒曼的组曲仍以法国风格为主，同时，意大利影响也不甘示弱，协奏曲开始在组曲内部显示其艺术上的优势。开始乐章特别重要，整个组曲以开始"序曲"或"交响曲"来命名。管乐器难以抑制一展身手的欲望——巴赫的两首D大调组曲中的兴奋的小号声部是令人难忘的例子，赋格乐章的篇幅同舞曲乐章的简单构成鲜明对比。

似乎是音乐史发展的必然，这些倾向最早出现在调和南北的奥地利，第一个杰出代表是富克斯。组成他的《器乐合奏》(1701)的组曲应该是每一个乐队的宝贵的常备曲目。[2] 看这位庄严的教堂风格大师把他丰富的对位艺术和我们在海顿身上无比欣赏的奥地利农民的难以模仿的和蔼气质揉合在一起运用，真是赏心悦目。这一进步的管弦乐新风格的其他知名大师中应该一提的有克里斯托夫·格劳普纳(1683—1760)和他的学生约翰·弗里德里希·法希(1688—1758)，二人是巴赫、亨德尔同时代人中之佼佼者，巴赫很钦佩他们。随着法希和潘塔利翁·黑本施特莱特(1669—1750)的出现，组曲到了发展的末期。一方面，大协奏曲和独奏协奏曲或者侵入组曲，或者引诱组曲作曲家进入它们的圈子；另一方面，老的德国组曲，那些户外小夜曲和宴饮乐卷土重来，成为正在冉冉升起的古典交响曲的重要源泉。德国协奏曲的产量甚多，但现在很难找到，只有巴赫笔下属于这一类的作品。格奥尔格·穆法特、奥夫希奈特、约翰·克里斯托夫·佩兹(1664—1716)、海尼兴、泰勒曼、格劳普纳、法希、哈塞和巴赫可说是最多产的，仅泰勒曼一人就写了协奏曲一百七十首左右。

室内乐和管弦乐在意大利和在德国的历史演变似乎一模一样，但是尽管发展相仿，外表的相似下面有根本的不同。日耳曼精神和意大利精神的本质区别在这里和在歌剧和清唱剧中一样呈现。德国人很快接受了意大利奏鸣曲和协奏曲，辛勤操练。但是，尽管他们喜欢这些原则，大多数德国音乐家无法掩饰对意大利人的"轻浮草率的"音乐态度的蔑视，抱有这种情绪的评论家和著述家，在今天的德语和英语国家里还大有人在。不用多说，现代学者应该能够看出，这样的判断不是基于音乐的好坏，而是出于截然对立的音乐观。意大利小提琴家陶醉于感官美的旋律，陶醉于辽阔的歌唱线条，不允许任何东西模糊它。为此，他们的赋格写作似乎不如德国同行那样到位；但虽然对位复杂性上不如德国，艺术性上却并不逊色。意大利气质要求清晰、要求旋律的持

488

---

① 法国影响表现在茹尔·埃高歇维尔出版的一部有趣的集子《17世纪管弦乐组曲二十首》中，巴黎，1906。这部曲集来自德国卡塞尔的一部手稿，主要是受法国趣味和风格影响的德国作曲家的作品。

② 这一曲集中有两首组曲收在《奥地利音乐名作集》，Ⅸ，2中。

续，受到对位复杂化的威胁时，就进行调节、磨平复调。德国人则不然，罗森缪勒早已表现出错综复杂地写作弦乐的倾向，在施特伦克、瓦尔特、比贝尔和阿尔比卡斯特罗的独奏奏鸣曲中，小提琴和甘巴被迫违背其本性而演奏。演奏这些奏鸣曲的乐器抛弃常用的定弦方式（用变格定弦），以便演奏正规定弦时无法演奏的各种各样的双音，这些都是三个、四个声部的复调作品，甚至不屑用羽管键琴来伴奏。日耳曼人力求浸沉在音乐的终极奥秘中的欲望，甚至强迫这些主要为演奏单一旋律线而创造的乐器自给自足，并能与管风琴、羽管键琴或乐队相颉颃。巴赫的一首附在独奏奏鸣曲后面的巨篇《夏空》把这一惊人的复调艺术带到了一个有去无返的境界。巴罗克赞美展露最高技艺的作曲，德国美学家和作曲家认为这才是真正的艺术的目标，在这些作品中歌颂作曲技艺的最高造诣。因此，拿这两种人生观和艺术观作比较是毫无意义的：德国人认为意大利人的形式无可挑剔、洋溢着抒情舞台的激情的、美艳、芬芳、忧郁、甜蜜而戏剧性、亮丽的旋律“轻浮草率”，而意大利人不能理解为什么器乐到了德国人手里就非得这样精雕细琢，这样沉重。

德国和意大利器乐还有一个重大不同。讨论汉堡的德国歌剧时，我们注意到，企图写作本地音乐戏剧的最早的努力动辄转为宗教性质的作品，转为名副其实的受难乐。同样的情况出现在器乐中，早在1681年，比贝尔就出版了所谓的受难奏鸣曲，描写圣经中的场景。它们不是库瑙的圣经奏鸣曲那样的标题奏鸣曲，而是抽象地默想基督徒生活中的重大问题。是这些作品的情调和它们的幻想世界，广阔无垠的玄秘的来世，成为日耳曼世界的器乐的特征。巴赫的《赋格艺术》和贝多芬的晚期弦乐四重奏所唤起的仍是同样一个深不可测的玄奥的音乐世界。学者的工作只能做到这个地步，因为耳朵虽能继续听，理性已无能为力。我们什么都能体会，也完全知道是怎么回事，但是要用理性把我们所见所闻翻译成具体的话语时，心中燃烧的火苗就忽明忽灭地摇曳起来。这种音乐是无法用技巧、用曲式分析的词汇来解释的，它消失在非理性的汪洋大海中，任何形式因素都只是冲上岸来的微粒。 *489*

约翰·塞巴斯蒂安·巴赫

音乐史上成气候的世系不为少见，但巴赫家族无可匹敌、无与伦比，有五十余人从事音乐，其中几个为音乐艺术中最杰出的大师。17世纪后半叶，巴赫家的许多人占有了魏玛、埃尔福特、埃森纳赫几乎所有的音乐职位；一个辞职或去世，立即由叔伯侄子接替。介于迈宁根、米尔豪森、阿恩施塔特、魏玛之间的图林根侯国是这一杰出家族活动的场所。这个较小的日耳曼侯国令人想起在中世纪和文艺复兴时期出了许多天才音乐家的埃诺郡。

家族中最早的一个，面包师瓦伊特·巴赫（死于1619年）以爱好音乐出名，但是音乐倾向在他的儿子们身上更加明显，他们是这个家族中最早的职业音乐家。利普斯（死于1620年）是教堂乐师，是巴赫家族迈宁根一支的始祖，汉斯（死于1626年）是当时的著名舞蹈教师，优秀的演奏把他带到哥达、阿恩施塔特、埃尔福特、埃森纳赫、施玛尔卡尔顿和苏尔等地。汉斯的子女中有两个特别值得一提：大约翰（死于1673年）和海因里希（1615—1692）。大约翰是埃尔福特一支的祖先，这一支给予埃尔福特许多优秀的管风琴师和市镇音乐家，以后司此职者即使不姓此姓，也以“巴赫”称之。海因里希定居阿恩施塔特。海因里希的两个儿子约翰·米夏埃尔（1648—1694）和约翰·克里斯托夫（1642—1703）是约翰·塞巴斯蒂安·巴赫之前的两个最重要的巴赫。汉斯·巴赫的三子

大克里斯托夫的音乐成就较小,伟大的约翰·塞巴斯蒂安·巴赫是他的孙子。约翰·塞巴斯蒂安·巴赫的父亲安布罗修斯(1645—1695)先在埃尔福特、后在埃森纳赫当市镇音乐家,1685年约翰·塞巴斯蒂安就生在埃森纳赫。

约翰·塞巴斯蒂安幼年父母双亡,由住在附近的奥尔德卢夫的兄长约翰·克里斯托夫(1671—490 1721)负责他的教育,约翰·克里斯托夫是帕赫贝尔的学生。兄长教他未来职业的基础知识,当地的学馆也教授音乐课,巴赫在那里学文化知识。1700年获奖学金去吕讷堡的圣米夏埃尔学校,得以接触严肃的音乐文化。这位年轻学子在吕讷堡的学习对他今后的成长有决定性的意义,因为米夏埃尔学校的唱诗班使他结识巴罗克时期最优秀的音乐。1676年印的一份圣米夏埃尔图书馆的目录说明,不仅有著名的合唱作品曲集供唱诗班使用,还有沙伊特、哈默施米特、阿勒、罗森缪勒、克吕格、塞莱、克里格尔等其他大作曲家的出版的作品,加上一千余首教堂乐曲的手抄本,这是一个了不起的合唱曲目。[①] 巴赫是个不知疲倦的自学者,抄录研究他认为有价值的一切;我们可以肯定,他不仅听合唱演出,还借阅研读图书馆里的其他乐谱。当时吕讷堡圣约翰堂的管风琴师是格奥尔格·伯姆(1661—1733),他是一位德高望重的管风琴师。这位优秀音乐家给巴赫的印象具有永久的重要性,有了他的引导,巴赫才去探索附近各地提供的音乐机会。

吕讷堡离汉堡和采勒很近。青年巴赫得以亲睹德国歌剧在汉堡这个汉萨同盟城市的胜利,得以欣赏赖因肯的管风琴演奏。在采勒,卓越的公爵府乐队带他进入另一个完全不同的音乐氛围,乐队成员大都是法国人,以小巧玲珑、干净利落的方式演奏库普兰、马尔尚、尼韦尔、德·格里尼等法国人的作品。这样一来,这位青年学生不仅研读无声的乐谱,还置身于生动的音乐实践之中。1703年,十八岁的巴赫被任命为执政的魏玛大公之弟约翰·恩斯特亲王府乐队的宫廷小提琴师,同年,得到一个更舒适的职位——阿恩施塔特新建教堂的管风琴师。他成了一架崭新的管风琴的主人,工作并不繁重,薪俸优厚,他如鱼得水地从事创作。可是,小镇不能满足好学的约翰·塞巴斯蒂安的音乐胃口。对吕讷堡及其丰富多采的音乐经历的回忆,加上他这架精美的管风琴的强大刺激,驱使他寻访从伯姆和赖因肯的音乐中得知的北德最了不起的大师,他决定前往吕贝克听布克斯胡德演奏。

见到这位伟大音乐家并听他演奏,感受之深,立时立地决定了他的前途——要是没有布克斯491 胡德,不可能有一个更伟大的巴赫。青年巴赫在吕贝克的管风琴师这位老人身上看见一个个性超凡的艺术家,思想丰富,感情深刻,热血沸腾,想象力浪漫。老作曲家的沉重的赋格、炫技的前奏及其飞驰轰鸣的脚踏板经过句、变幻不居的主题、梦幻般浪漫色彩的夏空和帕萨卡利亚,听得巴赫如痴如醉,给巴赫的风格留下不可磨灭的印记。布克斯胡德的康塔塔风格对巴赫几乎一样重要。面对如此诱人的大量的新感受,难怪这位阿恩施塔特的管风琴师把自己的本分工作也忘记了。回阿恩施塔特后,教堂责备他擅自延长假期,长老们乘机数落他,发泄对他的其他不满之处;结果只是申斥一番,巴赫恢复原职。

自从去过吕贝克以后,巴赫再也按捺不住,1707年接受米尔豪森的圣布拉修斯堂的管风琴师一职。去那里后不久,和表妹马丽亚·巴巴拉结婚。他在米尔豪森没呆多久,因为这个城市成为虔敬主义者的地盘,牧师虽然反对,但是虔敬主义的会众群情激昂。这就是说,他们敌视艺术,这是巴赫所不能忍受的;不出一年,他就迁居魏玛,担任威廉·恩斯特公爵的宫廷管风琴师。这一时期的作品显示他在公爵府工作之繁重;巴赫全集中不止两大卷收的都是魏玛时期写的管风琴

① 这些手稿作品的名单由马克斯·塞弗特发表在《国际音乐协会文集》,IX中,593。

曲，重要的管风琴曲大都是在魏玛的九年里写的。还有一些康塔塔，其中大多数是独唱和乐队，适应宫中不太大的音乐设施。巴赫的这些魏玛康塔塔——采用萨洛莫·弗朗克的“改革派”歌词，弗朗克是诺伊迈斯特的学生，有几首还用了诺伊迈斯特的歌词——虽然外表平平，却证明德国康塔塔音乐发生了深刻的变化。

魏玛宫中的音乐生活使巴赫接触到一种新风格，吸引他走进未开发的新天地。意大利室内乐和协奏音乐在宫中十分流行，巴赫在其中发现一类他从未听到过的音乐。说来也怪，他对庄重的教堂奏鸣曲的兴趣似乎不如“室内奏鸣曲”以及维瓦尔迪所创造的协奏曲的最终形式那么大。起先，他不急于自己创作协奏曲，而是把维瓦尔迪和其他大师原来为小提琴或管乐器而写的协奏曲改编为管风琴和羽管键琴用，操练自己的才能。好奇心一旦激发，这位孜孜不倦的音乐学生进而研究意大利器乐的各个方面。他对弗雷斯科巴尔迪、莱格伦齐、科雷利、阿尔比诺尼和其他一些意大利作曲家的喜爱和研究在作品里都有反映。 492

巴赫在魏玛进行探索的日子里，得到一个亲戚兼同行约翰·戈特弗里德·瓦尔特（1684—1748）的帮助。瓦尔特不仅是一位修养不凡的音乐家，他的对位技巧使巴赫这位天生的复调大师目瞪口呆，他还是当时最博学多识的音乐家。他的《音乐词典》（*Musicalisches Lexicon*，1732）是最早的一本记载音乐家生平及其艺术的音乐百科全书。此后同类性质的著作无不以它为基础，它迄今犹是研究巴罗克音乐史的宝贵资料。瓦尔特的影响明确无疑地表现在巴赫魏玛后期作品中出现的越来越深化的对位问题中，我们必须承认这位知名度虽不高、但是十分卓越的音乐家对《赋格艺术》和巴赫成熟期的其他复调巨著的产生有贡献。

巴赫的作曲声誉开始传扬，不仅图林根，全国各地都有人来求师。马特松在1716年亲口说，他看到“这位著名的魏玛管风琴师，约翰·塞巴斯蒂安·巴赫为教堂和键盘乐器所做的事，都足以唤起对巴赫其人的高度尊敬”。然而，获得真正赞赏的更多是管风琴演奏家巴赫，倒不是作曲家巴赫，他不断被请去检验新装的管风琴，在新琴上开独奏会。在家乡图林根和萨克森，他的即兴演奏的盛名近乎神话。但这一切在宫中似乎无足轻重，巴赫不悦，于1717年离去，担任安哈尔特科滕亲王的宫廷指挥。

巴赫的科滕时期尚未得到充分研究，只知道巴赫指挥一个十八件乐器的乐队，在没有歌剧演出时为宫廷庆典提供室内乐。这一时期产生了室内乐和协奏曲，还有一些重要的键盘乐。包括《平均律键盘曲集》的第一部分。在科滕的日子是巴赫一生中最幸福的插曲之一，可惜以悲痛告终，因为他年轻的妻子于1720年去世。虽然备受亲王的尊敬，巴赫悲伤之余，寻找一个不会随时提醒他丧妻之痛的地方。他没有一定的目标，先去寻访快近百岁的老人赖因肯，赖因肯在巴赫少年时期曾经启发过他。听巴赫在圣卡瑟林教堂的辉煌的管风琴上演奏二小时，在众赞歌《巴比伦流水》（*An Wasserflussen Babylon*）的基础上洋洋洒洒地即兴发挥，听毕，这位长者坦白说：“我还以为这门艺术已经死去，可是今天我看见它还活在你身上。”[①]

同时，巴赫续弦，妻子是安娜·马格达莱娜，他寻找一个有良好的路德派学校的地方安家。莱比锡托马斯学校的主唱者约翰·库瑙于1722年去世，这是个肥缺。但主唱者不是一个闲差，库瑙在任时深为之所苦。主唱者领导的学生们要为这个城市的各大教堂提供音乐，而且这些教堂每个星期日都有讲究的礼拜要唱。除此以外，主唱者同大学和大学音乐社（collegium musicum）有某 493

① 巴赫有两首众赞歌前奏是根据这首赞美歌曲调写的，特别是有双重持续音声部的那一首，如此富有日耳曼尼德兰风味，十分接近赖因根的风格，以致不妨认为它们是巴赫这位祖师爷赞赏的音乐。参见巴赫的管风琴作品，彼得森版，Ⅵ，32，34。

种正式关系。他的职务还包括一些杂事,如教男孩子语法。巴赫申请这份工作时,莱比锡的礼拜还很老式,大部分礼文用拉丁语唱,有些会众歌唱不用乐器伴奏。星期日的礼拜往往长达四小时。鉴于这种状况,市议会打算聘请一个"改革派"的主唱者,希望他能更新礼拜的音乐部分,使它与当前的风格相一致。因此,兼有擅长对位之称的著名管风琴家巴赫的申请未予优先考虑。

原来他被看成保守派,从选择主唱者库瑙的继承者时的种种考虑可以看出。一些进步思想的市民和市镇、教堂当局打算请新艺术的主要代表之一来任此职,只是在第一、第二人选——和时下意大利风格认同的泰勒曼和格劳普纳——请不到时才考虑巴赫。市镇议员普拉茨在委员会最后一次会议上说:"既然请不到最好的音乐家,只好退而求其次。"这一评语倒不是因为他们看轻巴赫,他们相当敬重巴赫,更多是表示不得不放弃委派一个能给老建制灌注新活力的改革派主唱者的想法的无奈。

巴赫从宫廷指挥转到地方上任市镇音乐指导时,不是没有忧虑的。他上任后,同学校校长、教堂领导、大学和市镇当局的争吵不断。那些小官僚败坏了他的生活,为了提高自己的威望,他向选帝侯请求宫廷作曲家的称号,向德累斯顿皇宫呈上 B 小调弥撒曲的片段和几首受称赞的世俗康塔塔。宫廷作曲家的称号最后发给了他,但是为时已晚,巴赫已经对这份官职不感兴趣。正当亨德尔以他的清唱剧叱咤风云之际,巴赫似乎放弃了为艺术原则的不断奋斗,退隐家中,足不出户,图个清静。他是一个意志坚强、气质冲动的人,受不了校长恩内斯蒂和负责音乐活动的大学领导对他小题大作地逼迫,受不了学生水平下降,不能胜任他的作品所要求的音乐任务。1735年后,他的活动呈现间歇,虽然那一年还是创作了二十首康塔塔;他甚至放弃为复活节创作一套音乐曲目的权利,而演奏别人的作品。一定是在这种情况下,他抄了一个不重要的图林根作曲家根据路加福音写的受难曲的片段,在现代风格批评出现之前一直认为是他所作。最后他孑然一人,与心爱的、喜欢的一切脱离了。连他喜欢在那里为有共鸣有智慧的听众演奏、指挥自己的作品的老的大学音乐社都退到次要的地位;1743年成立的新的音乐会机构,"经常聘请最了不起的外国名家",提倡来自曼海姆的新乐派,把大学音乐社比了下去。这个新机构日后成为格万特豪斯音乐会的核心。

494

但是,莱比锡时期的巨著甚丰:有受难曲、弥撒曲、《圣诞清唱剧》、许许多多宏伟的康塔塔和管风琴曲、《平均律键盘曲集》第二卷的赋格和其他玄奥的对位史诗。生命的最后十年里,巴赫在儿子们的音乐才能中得到安慰,出门旅行几次,到德累斯顿,在那里同哈塞见面,还到过波茨坦,难忘地见到腓特烈大帝。他不断抄谱,损坏了视力,到最后几年几乎完全失明。不过,他仍有强烈的创作欲望,1750年7月28日去世前不多几天,这位盲音乐家还口述、由女婿记下众赞前奏曲《神啊,我站在你的宝座前》。他死后葬于圣约翰堂的墓园里,消失于无名之辈的墓堆中,成为他二百周年诞辰纪念时科学搜索的目标。资深的解剖学家和人类学家在墓中挖出的许多尸体中认出一具是他的,把他放进石棺,仍葬在那所教堂里。

不论从哪一个角度研究巴赫,都有巨大的困难挡路。音乐爱好者走进那一座座宏伟的宫殿般的作品时,几乎无法捉摸它们的布局和结构,会茫然若失,因为在欣赏那些几何奇迹般的严峻建筑之时,会感觉到一阵阵温柔的诗意侵袭整个身心,这诗意发自那巍峨建筑的一丝不苟的精美装饰。可是当他转而探索诗意的来源时,只看见一座秩序和逻辑永恒不变的建筑的墙和柱。评论家拜倒在那无限的智慧和专业知识面前,热烈寻找那些喷发出信仰、渴望、欣喜之巨流的渠道。但他也被绝对数学和绝对诗意的二元统一所困惑,毫无办法之下,只好一小节一小节地解剖这些杰作,计数、筛洗、归类,此路不通,就走向另一极端,试图在每一根线条中读出其象征性的涵义。

495

学者则从意大利巴罗克和德国主唱者艺术中挖掘巴赫音乐的创造性因素，千方百计把它们焊接，岂知这一切本来就是配得整整齐齐的，他们真是大惑不解。

约翰·塞巴斯蒂安·巴赫是文化史上与时代的艺术倾向隔绝的最杰出的例子。和亨德尔热心提倡时代精神相比，益发震撼人心。巴赫的艺术立足于德国宗教改革的传统，宗教改革在他身上得到最崇高的彰显，周围是一个启蒙主义的时代。属于前一个时代的不仅是这位伟大音乐家的艺术，他的整个性格也更接近17世纪的人，一个热诚的德国新教徒，百折不挠地忠于信仰，一生受它主宰。他属于格吕菲乌斯、弗莱明、弥尔顿和奥兰治王室几个伟大的宗教人士一流，同时又胜过他们，因为他能自由而富于想象地沉溺于人性的感情。他恪守新教的誓反主义，一片忠心诚意，但他不要派别之间的争吵、不要喋喋不休的教条主义，那些东西使新教德国受害不浅。对他来说，宗教的积极方面才是有生力量。虔敬主义者除了灵修歌曲外，凡是宗教音乐一概反对，所以他的康塔塔的词作者中没有一个虔敬主义者。然而，巴赫一方面回避虔敬主义，讨厌他们对待生活的消极态度，一方面又热心地弥合正宗的路德教义者同流行的虔敬主义者之间的裂痕，正因为如此，他才和一部流行的赞美诗歌集的编辑格奥尔格·克里斯蒂安·谢梅利合作，提供了几首原创的曲调，还改编了一些。然而，尽管他反对虔敬主义的信条，巴赫的艺术不可能完全避免周围的虔敬主义精神的影响。他的歌词偶尔也有新的虔敬主义语言，但是不要忘记，这种语言一般被认为是深刻的宗教热忱的表现。他有一位中世纪德国神秘主义者约翰·塔乌勒的著作，说明他知道老的神秘主义作品，塔乌勒的德语布道很受马丁·路德的赞美，他的著作自1498年以来出了许多版。另一方面，他的诗歌知识局限于赞美诗之类的宗教抒情，这里所体现的精神对他的同时代人来说已不现实，因而，他们对受这种过时的宗教诗歌启发而写的音乐没有深刻的印象。

合唱作品

496

路德派宗教的中心是个人的内心斗争。这种传统的主观主义宗教在巴赫家族世代相传，深信不疑。热情、谦卑、恐惧和升天的希望都体现在巴赫的康塔塔里，如此强烈、效果如此深刻，不愧为路德派虔诚信仰的最高造诣。

巴赫表现宗教的艺术在音乐上和亨德尔的史诗般的清唱剧大相径庭，但主要的区别在于对戏剧性的看法不同。亨德尔是天生的音乐戏剧家，总是追求尖锐的心理刻画。巴赫则相反，不给剧中人个性化的刻画；他们只是作为圣经思想的典型代表断断续续地凸现在合唱之上；他们具有普遍性、永恒性，是像巴赫自己那样的人物。他的康塔塔品种多样，虽然可以分辨出几种类型。有宗教田园性的、有清唱剧似的戏剧场景、栩栩如生的圣经片段、抒情史诗，最后还有饱含虔诚的静思默想的升华，毫无戏剧性、描绘性或性格刻画之笔，充满了玄秘的象征主义。这种音乐体现中世纪浓郁的宗教复调，加上单旋律风格的戏剧性。巴罗克时期的手法一一展示在这些康塔塔中：引子性质的奏鸣曲或交响曲、返始咏叹调、歌剧咏叙调和宣叙调、卡里西米的悲和喜、带有典型的下行四度音程的历史悠久的变化音固定低音法国序曲（偶尔改成合唱）、协奏曲、闪闪发光的小号华彩、威尼斯歌剧的协奏咏叹调的双簧管和维奥拉达莫的助奏、巴罗克早期的多重唱诗班、切斯蒂和卡瓦利的乐队宣叙调、维瓦尔迪的主题展开、法国器乐组曲的节奏性舞曲配上声乐；但这一切都是在路德派赞美诗的支配之下。

不像他的同行和前辈，巴赫从来没能完全摆脱众赞歌和圣经。库瑙不得不摆脱，摆脱后才能在康塔塔中采用宣叙调和返始咏叹调。巴赫不再需要摆脱什么，因为他承继库瑙的这些东西。

他只需要巩固这种新的康塔塔形式,使它成为新教礼文传统的一个基础。但正当巴赫寻找最后解决新与旧、众赞歌与歌剧之间的关系之际,众赞歌已不再是一个有生力量。继普里托里乌斯和沙伊特的第一次繁荣,众赞歌在库瑙的前任、托马斯学校主唱者约翰·谢莱(1648—1701)的作品里梅开二度后,此时已从康塔塔中消失。在1727年以前,巴赫的康塔塔的重点主要为咏叹调,到最后一个阶段他才摆脱单旋律因素,回到严格的老的众赞歌康塔塔。单就这一点,足以使他的同时代人认为有悖于世道,这些作品的沉穆肃杀之气——合唱往往近似17世纪的经文歌风格——使他们望而生畏。巴赫的玄秘而独一无二的哥特式气质在这些作品中的表现几乎排除了他所生活其中的时代精神。那椎心泣血的复活节康塔塔《基督躺在死神的黑牢里》摒弃一切独唱,使用别具一格的古风的长号和维奥拉合奏,把我们带往遥远的过去。德国没有一个人能甚至卜测他这种艺术的深度,因为它表现一个过去时代的精神,这个时代只活在马丁·路德的著作和丢勒的画里,而这二人都已是远离巴罗克没落期的传奇人物。巴赫在1730年向市镇议会提出的一份申请中有一丝酸溜溜的口吻:他提到他的前任谢莱和库瑙时说:"艺术有很大进步,趣味有很大改变,所以老的音乐不再取悦今人的耳朵。"

巴赫的康塔塔给外行的印象是,他是一个超脱尘世纷争的人,完全陶醉在对天国的崇拜中。但是,熟悉他以后,不禁为此人的尘世性而感到震惊,看到他无日无时不在渴望救恩。"救我脱离罪孽"的呼喊响彻好几百首咏叹调和合唱曲,他在每一首中重访施救恩的髑髅地。东方的古智慧名言"欲成大业,必先征服自我",他牢记在心,贝多芬也一样。不过,贝多芬是个乐观的人,深信人能够用善与爱征服自己,人能够在欢乐中情同手足;巴赫则怀着信徒的教条式疑虑,深信人只有在死亡中才能获得自由。他虽然没有迷失于这种疑虑中,但是死亡的阴影弥漫着巴赫的全身心。一会儿是人必死无疑的可怕命运,一会儿是万念俱灰、渴望得救,占有了他的全身心,二者都渗入深不可测的心灵悲愤。《悲愤之举》中的丧歌说:"这是开天辟地就注定的事——人,你必死。"这句判词的无可挽回的口气,使听的人不寒而栗。但是,这个必然可以化成基督徒谦卑的哀求,"来吧,主耶稣,来吧",当人明白死亡可能带来救恩以后。如今我们听到的"人,你必死",不是诗人的悲观,而是上帝信使的审判。它无情地一再重复,直到难以忍受的地步,这时,女高音带头唱出"主啊,主啊,来吧,主耶稣,来吧",音乐顿时充满了天堂的喜悦。

在顺服死亡和天国的安息时,巴赫没有丝毫的浪漫主义气息,是真正的顺服,完全沉浸在圣经的清明沉着之中。即使在巴赫最强烈的悲哀中,也有那种使他有别于中世纪神秘主义者的喜乐,尽管他与他们遥相呼应;因为主宰他的是喜乐,而不是犯罪感。尽管他所表现的罪和人生的愁苦和中世纪最伟大的画家所表现的一样深透,他并不停留在罪带来死亡的必然性,他不提倡中世纪认为罪是不可征服的那种信念。他把自己交托给一种难以描绘的喜乐,有时纯洁地化为无比空灵轻盈的音符,有时用小号猛吹来宣布。虽然把耶稣作为个人的向往这种抒情的关系属于虔敬主义者的态度,特别是亲岑多夫的态度,这些咏叹调虽然是为独唱声部写的,但不是自言自语的独白,而是对话,是死神和与死的念头苦苦挣扎的泣诉的心灵之间的对话。其中重见哥特精神,那是反对罪与救恩、反对死亡与成圣、反对人生短暂和与神相处永恒的中世纪基督徒的意境。

巴赫的康塔塔决定他的合唱风格,不仅因为那单纯的篇幅浩大,而且因为这些康塔塔让他纵横驰骋音乐表情的整个领域;其他合唱作品也忠实地奉行这个风格,唯一的区别在于篇幅不同。所谓的《圣诞清唱剧》不过是一系列康塔塔,受难曲则把康塔塔以及新教的教堂音乐推到了最高造诣的终极。B小调弥撒曲看上去完全不同,但它仍是由康塔塔组成,最好的例证是这部天主教作品中有六段取自他以前写的德国新教康塔塔。弥撒曲中这六段——《我们感恩》、《他免除世上

的罪》、《全能的父》、《十字架受死》、《和散那》、《上帝的羔羊》——的音乐原来用以体现一种与拉丁经文截然相反的精神，如今却未经重大改动，至少没有明显的改动努力，就用来配这些经文。不可否认，这一事实，加上那令人却步的规模、个别段落中采用的丰富多样的形式和手法，使这首弥撒曲显得有点松散而凌乱。一会儿是老的五声部的协奏经文歌，出神入化地用尽各种复调技巧；一会儿是斯特法尼那一路的丰满甜美的二重唱，巴赫肯定参照斯特法尼的室内乐二重唱。咏叹调之后是庞大的双重唱诗班，接下去又是一首花腔咏叹调，按威尼斯那不勒斯的方式用一件乐器助奏。这份谱子集伟大音乐之大成，惊心动魄，有时甚至叫人透不过气来。但是，尽管这样，巴赫的 B 小调弥撒曲将永远是傲世出尘的巨著，兀立于众音乐作品之外；因为它几乎超越听者的悟性，断然超越任何圣乐礼拜的范畴，不论是天主教或是新教的。 *499*

这部弥撒曲内形式之繁多带来一个问题，令巴赫崇拜者中的虔诚教徒担忧，那就是，其中许多形式的来源和性质是世俗的，甚至是歌剧的。有些著述家千方百计否认这位令人敬畏的教堂音乐大师会有世俗的爱好，说他不像亨德尔，从来不写歌剧。事实上，巴赫的世俗康塔塔中有许多呈现出或在舞台上、或在户外配置布景演出的迹象。其中有生日康塔塔、魏森费尔《狩猎康塔塔》、《咖啡康塔塔》；至于《太阳神和潘神》，那更是地地道道的滑稽歌剧。用方言写的《选举康塔塔》给我们一幅幽默无比的农民漫画。这些世俗康塔塔是小型的德国歌唱剧，巴赫绝妙地发挥了他在汉堡的感受，即使在最神圣的受难曲篇章中也可以发现凯泽影响的蛛丝马迹。

一个陶醉于人生戏剧和宗教戏剧的天才音乐家是绝对不可能忽略表达冲突的最有力最有效手段的，巴赫的确有着高明不凡的戏剧感。但《约翰福音受难曲》这样一部作品的戏剧性与亨德尔的酣畅淋漓的历史写实的戏剧有天壤之别，因为悲剧的中心人物基督本人没有被戏剧化，基督始终圣洁地泰然自若。然而，这一超凡入圣的泰然的对立面是看着主耶稣受苦受死的世人，群情激昂。乱糟糟的人群合唱，高喊："钉死他，钉死他！"士兵的凶狠，都表现得十分有力，然而彼拉多几乎没有影踪，而基督从不稍改他那几乎抽象的圣洁的平静。作曲家把这一对比刻画得如此强烈，有时达到鬼斧神工的地步，正是这种对比制造了戏剧气氛。但受难曲中的圣经力量减弱，还是很明显的，常常有虔敬主义的抒情迸发，打断严厉简洁的福音，破坏了连贯性；这是一个不可原谅的事实，哪怕是最伟大的音乐。没有人比巴赫本人对此体会更深了，所以他才会不断寻找一个了解《圣经》的种种戏剧性问题的诗人。很可能是巴赫亲自编排《约翰福音受难曲》的台本，《圣经》以外的增添根据布罗克斯的诗，《马太福音受难曲》的歌词为莱比锡的一个文人克里斯蒂安·弗里德里希·亨里奇（1700—1764，知其笔名皮康德者更多）所作。

《约翰福音受难曲》是巴赫四部受难曲中仅存的两部中先写成的一部，比后一部《马太福音受难曲》更富青春气息和冲动。织体中用入许多众赞歌，但除了一首外，众赞歌曲调从来不扩大成众赞歌改编曲或幻想曲。《约翰福音受难曲》比《马太福音受难曲》短得多，更概括、更热烈、更形象地表现这部礼文戏剧。特别在宣叙调中，在被人群的合唱粗暴地打断的宣叙调中，戏剧性益发强烈。它不如《马太福音受难曲》那样静思默想，但是其戏剧性之浓郁不愧为纯净的音乐戏剧。戏剧气氛始终如一，除了最后一个合唱外，巴赫把合唱段落当作宣叙调的一部分来写，旁观的人群和士兵们积极参与悲剧的展开。咏叹调和众赞歌则在旁讲评；这是戏剧，是不可摧毁不可抗拒的戏剧。可是，合唱、宣叙调和咏叙调表现得如此淋漓尽致的戏剧被咏叹调打断了，暂时悬而不决；必须指出，其中有些咏叹调危及整部作品的艺术统一。例如，那首长得出奇的返始咏叹调《看啊，他的血迹斑斑的背多么像天堂》紧接在一段瑰丽、简洁、戏剧性强烈的咏叙调《想一想，我的灵魂》之后，《看啊》是一篇典型的虔敬主义诗歌，英语中通常不译而换上一段新的歌词。它把连贯 *500*

性破坏殆尽,福音师重新拾起线索,讲述士兵们如何把荆棘冠戴在他的头上,把紫色长袍披在他肩上,合唱以《欢呼犹太人的王》把我们又一次投入戏剧的煎熬之中。人群(古代语为turbae)唱的合唱"表达出人们的粗野、盲目和顽梗。即使歌词已变,巴赫仍重复同样的音乐,巧妙地表现人群顽梗、是非不分的形象"。[1]

《马太福音受难曲》的台本作者不是一个有特殊造诣的诗人,不过,巴赫在他的编排中找到自己所需要的东西:一方面有坚实的教会传统,有福音师不变声色的叙述,有写人群叫喊的合唱和慷慨陈词的独唱的戏剧性;一方面有对主耶稣受苦的深情反思,符合一个渴求得救的罪人感恩的心情。《马太福音受难曲》比起前一部圣经剧的配乐来,舞台性弱得多,但是风格一气呵成,比前一部好得多,福音书中没有的抒情讲评的质量要高得多,同歌词的结合比其他沉思性受难曲好得多。整部受难曲的精神是戏剧性少而更内省、更史诗般抒情。巴赫在一开始就用了一个不属于这个圣经故事的寓言人物,从而使作品的统一更觉突出。"锡安的姑娘们"哀求人群看看她的未婚夫基督,他就要殉难受死了。这是一部了不起的合唱幻想曲,作曲家调动了一切可用的手段:八声部的双重唱诗班、两个乐队和两架管风琴,偶尔加入一个男童唱诗班,歌声编织在双重唱诗班的织体里。男童唱诗班的不凡之处不仅在于男孩子的嗓音音质不同,比女高音清新晶莹,还在于男孩子唱歌不像大人那样刻意追求表情。他们的歌声有一种难以模仿的天真无邪的快乐,深深感动听众。合唱在他们下面像大海一样汹涌澎湃。锡安的女儿们穿过第一个合唱队的音响吩咐:"姑娘们,快来分担我的悲痛,看看他。"第二个合唱队大声说:"看谁?"雷鸣般提出问题。而在这一片纷乱之上飘扬出众赞歌《上帝的羔羊,至圣者》,由男童唱诗班的天使般的嗓音唱来,给人圣洁的平安感。

501

《马太福音受难曲》中的宣叙调和咏叙调全然不同于《约翰福音受难曲》;它们的伴奏精致得多,诗意的意境统一,表情力量更大。充满这些咏叹调的温柔伤感可能来自虔敬主义,但是经过这位同马太神交的音乐家的真挚诗意的过滤后,变得无比高尚。这一无限温柔的诗意的迷茫,对主耶稣的命运的默想,抚慰了合唱(在《约翰福音受难曲》中是那么粗狂激烈的合唱),在带合唱的男高音咏叹调中达到难以描绘的平静和安慰。这首男高音咏叹调由如泣如诉的双簧管助奏一段利都奈洛(全奏反复段)开始,接着男高音独唱一段短短的乐句"我将守在主耶稣身边",此时,合唱几乎不知不觉地进入,轻轻唱一首催眠曲:"我们的罪就这样休眠。"尽管有那么多十分抒情悲伤的段落,受难曲的后半部必须多一点戏剧性,因为悲剧已近。人群要求赦免巴拉巴斯而把基督钉死在十字架上,但是为了让我们忘掉这可怕的一幕,巴赫交错使用空灵委婉的咏叹调和咏叙调,甚至偶尔不用持续低音,为了使它们更加亲切,更加虚无缥缈。接着,他把我们带到各各他(耶稣被钉死在十字架上之地。——译注),阴霾笼罩一切。这时,作曲家又离开福音书,反思耶稣基督为了救赎人类而作出的至高无上的牺牲。

我们一再提到,有人从礼文角度和艺术角度郑重反对在福音书里加上这类穿插,也指出,即使是最伟大的音乐,有时也难免不让这些增添内容影响受难曲的教义统一和审美统一。可是,在这部作品里,巴赫成功地把《圣经》以外的歌词融入受难曲的主体。因此,彼拉多允许把基督的尸体交给使徒们后的那段朗诵咏叙调,听上去简直像是《圣经》原有的。朗诵咏叙调的最后几小节"让我们怀着奇妙的感恩看待主的宝贵的死,深深思想它的意义",似乎结束所有交托给独唱声部的沉思段落,实属奇笔。可是巴赫还加上一首咏叹调,虽然优美,却延迟了收场,延迟了合唱的最

502

① 安德雷·皮罗:《J.S. 巴赫》巴黎,1924,第六版,第182页。

后几句戏剧性的话，要求守墓的卫兵“别让他的门徒夜里来把他偷走”。最后一个合唱与《约翰福音受难曲》不无相似之处，是一首洋洋洒洒的理想化的催眠曲。一切都已告成，一切痛苦退而成为回忆。所以，这最后一首丧歌回忆受难的经过和意义。一切恨、怨、求，都已成往事，恰当地用舞蹈节奏表达的宁静升华的喜悦，向信徒们宣布基督徒应该从表演在他们眼前的这部神圣的悲剧中得出的信息。

用音乐谱写圣经戏剧的历史随着《马太福音受难曲》而告终，巴赫的作品把这一体裁发挥到不可超越的顶峰。清唱剧依旧繁荣，后人用这一形式写出许多巨著；但是产生巴赫受难曲的那种基本的路德派信仰和坚定不移的力量消失了，对如此崇高地表现这种信仰的音乐作品的兴趣也随之消失。巴赫同时代人或稍晚近的人的某些作品倒大受欢迎，说明人们对这位伟大天才的创作的理解之浅薄。后巴罗克时期的受难曲的质量和公众的审美能力和音乐鉴别能力，有一个最好的例子可以说明，那就是卡尔·海因里希·格劳恩的清唱受难曲《耶稣之死》，自1760年出版之时起，直到我们这一世纪初，红极一时，对教堂音乐和清唱剧产生巨大的影响。事实上，其中的女高音咏叹调《为上帝的先知们歌唱》（*Singt dem gottlichen Propheten*）直到布拉姆斯写《德语安魂曲》中的千锤百炼的合唱、重现德国新教的教堂音乐的精髓时，仍被捧为举世无双的杰作。格劳恩的这部作品属于德国文化史上企图把唯理主义和感伤主义结合在同一面旗子下的一个时期，用一系列眼泪汪汪、撕心裂肺的画面配上训诲式讲评描绘主耶稣的受难。拉姆勒的台本与《圣经》的精神和内涵相去甚远，一如格劳恩的音乐之与巴赫受难曲的真挚、虔诚而富人性的音乐；然而，《耶稣之死》被奉为杰作，而在我们看来，代表宗教音乐最高造诣的两部受难曲却险遭灭顶，连同其他许多被巴赫的不肖子孙浪掷的作品一起。凡是真实的“情”，《耶稣之死》都绕过；音乐欢快地流转，一会儿用歌剧风格，一会儿用合唱赋格，充满对位的陈词滥调。其中有些篇章不乏神来之笔不乏感情，但是似乎配什么歌词都无所谓。在当时人眼里，格劳恩的作品无与伦比地用音乐表现了宗教的虔诚。 503

格劳恩的教堂音乐吃香，巴赫的无人搭理，并不全怪巴赫声乐作品中表达的音乐思想太深刻。这些思想肯定是远非一般音乐家所能领悟的。大师的声乐风格不仅在当时是一个大大的不利因素，今天依然如此。巴赫的旋律和对位基本上属器乐性质，特别立足于管风琴的乐汇。这一事实导致他的声乐织体复杂，装饰音活泼，线条起伏大，风格孟浪而艰涩。有些咏叹调和合唱段会受到斯特法尼和斯卡拉蒂那一类声望的意大利大师的诅咒，但巴赫这位德国作曲家对他们的作品却非但熟悉，还反复师法。在巴赫笔下，人声往往不过参加乐器一起演奏，歌词中的个别词句并不重要，然而真正的声乐作曲家，那些意大利人，正好相反，是乐器参加人声一起歌唱。巴赫的许多声乐作品具有器乐性质、属于器乐构思，因而产生一些抽象的组合，如康塔塔第五十四首中第二个咏叹调的从头到底的三声部赋格，女低音唱一个声部，其他两个声部由小提琴和维奥拉担任，人声歌唱一停，持续低音立即承担起对位织体的结构作用。大师一心关注赋格结构的逻辑性，在这个咏叹调中间部分的歌词变化后，要求对人声作新的主题处理时，他让人声离开赋格发展，而伴奏乐器若无其事地继续前行。把器乐构思强加于声乐，还有一个十分古怪的例子，不少纯粹的舞曲被发展成咏叹调。康塔塔第一百九十四首《盼望已久的节日》的一些咏叹调中隐藏着一个完整的舞蹈组曲。不用说，朗诵性在这种情况下大受影响；在许多例子中，音乐章法和旋律构筑并不得自歌词，倒是歌词根据音乐来调整。巴赫常以自然完美的音乐朗诵开始，不出几小节便放弃，为了纯粹的音乐华彩，不顾词句的字面意义和自然位置，仅仅保留词句的精神。

说来也怪，巴赫对歌词配乐有卓绝无误把握的唯一的一个领域，竟是他在教堂音乐中采用的

504 各种因素中最歌剧性的一个——宣叙调。他对歌词之忠实,表情的丰富多样,用法中所蕴含的戏剧眼光之尖锐与得体,即使是最伟大的意大利人——他们是这种风格公认的大师,也难胜之。巴赫的宣叙调范围极广,从偶有几个和弦伴奏的意大利歌剧的清宣叙调,到有伴奏宣叙调(他特别喜欢鬼魂场景、威尼斯歌剧中的幽灵、用在《马太福音受难曲》中的基督的宣叙调),到更精致的咏叙调,把音节式朗诵改成花腔式,以伴奏的积极参与加强表情朗诵。

器乐作品

巴赫作为一个声乐作曲家有局限性,这是不可争辩的事实,尽管他的伟大如泰山压顶,尽管他的器乐无与伦比、无可指责,不论从技巧上或是从审美上。对他许多声乐作品的不满通常集中在声乐作品太器乐化这一事实本身就说明,尽管巴赫的声乐作品数量浩繁,巴赫的真正天地、最亲切的天地是器乐,特别是管风琴音乐。到处洋溢着管风琴的精神,不论是康塔塔交响曲、或是无伴奏小提琴的美妙的复调奏鸣曲。在许多楔槌键琴作品,特别是《平均律键盘曲集》的前奏与赋格中,有许多更接近管风琴,而不像任何楔槌键琴或羽管键琴。两首小提琴赋格(D小调和G小调)键盘乐改编曲证明他的管风琴式思维,十分具有说服力。D小调赋格曲的复调结构完整地保留在键盘乐曲中,另一首赋格曲也不过增加了一个低音乐段。

所以,如果想窥透巴赫一生创作的雄壮而优美、阴沉沉而暖色调的大教堂,我们必须绕过大门,走圣器保藏室的那道边门,拾级而上那神秘阴暗、弯弯曲曲的楼梯,进入亲切友好的管风琴室,才能找到他心中的至爱。在众赞歌前奏曲那些抒情诗歌中,巴赫倾诉他的最深邃最私密的心声;小至十几小节的熠熠生辉的小品,大到众赞歌幻想曲和赋格曲的大型壁画。首首都建立于一种色彩、一种意境上,符合室内乐的风格,因为,按照古典主义的说法,管风琴不是色彩性乐器,要它模仿乐队,等于要它放弃原有的高贵本性,犹如弦乐四重奏无法求得管弦乐队的效果。管风琴505 可以有一百种色彩层次,但是绝不能干扰基本上闭合、统一的管风琴音色,绝不能试图减少管风琴这个乐器的力度变化固有的严峻性。管风琴当然能作出色彩对比,但与乐队的色彩对比很少共同之处。巴赫改编的伟大的变奏曲、幻想曲和赋格曲无疑都是建立在对比效果上,他和他的同时代人一样爱好眩耀的对比,但是众赞歌前奏曲的柔和的镶嵌图案制造的是抒情形式和插图式的内省意境。管风琴音色的平台式结构——巴罗克的著名原则——允许段落与段落之间明暗交替,但是像乐队那样的色彩处理与管风琴艺术是格格不入的。

我们必须记住,巴罗克时期的管风琴和羽管键琴和我们今天的管风琴和羽管键琴迥然不同。它们要求在一个音区内力度保持不变,从而远离模仿人声的表情和主观情绪,远离其他可塑性较大的乐器,如弦乐器和木管乐器。管风琴和羽管键琴的这种空灵不实的声音产生别具一格的气氛,要求清晰、形态、复调、运行、对照和问答。巴罗克管风琴特别配备了良好的开口哨管,又称diapason,它们是最典型的管风琴音栓,还有许多"混合音栓",也即合成音栓,支持自然泛音列中较高的和音;但是簧音栓不多,而我们的现代管风琴则加上了大量的簧音栓,目的就是要有乐队那样的性能。德国管风琴不同于法国管风琴和英国管风琴,构造原则不同,法国管风琴的脚键盘简陋而不完全,英国管风琴根本没有脚键盘,巴罗克晚期的德国管风琴则有一个完整的脚键盘,有两个半八度的音域,操纵大量不同的音栓,包括三十二个脚音栓。因此,德国管风琴音色庄严宏大,使用手法多样。

众赞歌是窥探巴赫作品时的一簇阿里阿德涅的线团,在复杂的复调音乐的迷宫里,众赞歌保

持同民众音乐的联系，此种关系远远超出外表。巴赫写的音乐和民众音乐距离甚远，犹如文艺复兴作曲家从民间源泉采用定旋律而写的复调弥撒曲；但是巴赫和坐在会众中的寒微农民一样珍爱那些定旋律的歌词和音乐，这种思想上的默契，是为那些根据《武装的人》或其他民间尚松写的许多弥撒曲所完全没有的。我们只有怀着爱心研读收有这类神秘主义抒情诗歌的集子，才能领会巴赫艺术的精华。

巴赫初识众赞歌前奏曲时，它当然已经是一个被接受的、受尊敬的形式。它在巴赫的作品中达到登峰造极的顶点后，像受难曲一样，不可能再进一步发展了。巴赫以后，只有一位作曲家，也是北德人，重新捕获众赞歌前奏曲的精神及其全部深刻性和重要性，他就是上了年纪的布拉姆斯。众赞歌前奏曲的原来目的是给赞美诗加上序言、划出大纲、解释给教堂聚会的人群听，加深会众的认识；巴赫一方面保持这个动机，一方面把这些诗意的作品发挥出如此深刻的宗教性和艺术性，远非他的同时代人所能领悟。他在年轻时弹奏众赞歌的方式就受到阿恩施塔特的教堂委员会的叱责："我们责备他老是在弹众赞歌时作一些出人意外的变奏，把莫名其妙的不同音响交混起来，听得会众莫名其妙。"[①] 506

这里不可能详细谈论巴赫的那些骄傲的前奏曲和赋格曲，它们的高贵气派和深邃感情使管风琴迄今保持其"乐器之王"的地位，虽然久已没有人写出什么有价值的管风琴曲了。还有巴赫的那些大胆的幻想曲、反映德国管风琴乐派的精湛技艺的辉煌的托卡塔、篇幅巨大的帕萨卡利亚和一些单篇乐曲和改编曲。

巴赫的楔槌键琴音乐有许多祖先，谱系可追溯到斯韦林克。[②] 弗罗贝格的组曲形式，巴赫似乎曾经师法过，他是影响年轻时期巴赫风格形成的又一个重要作曲家。但是最为深远的影响该得自约翰·卡斯帕·费迪南·菲舍和库瑙的作品。菲舍传给他库普兰那种法国楔槌键琴组曲，为《平均律键盘曲集》提供蓝本。库瑙给他深刻印象的是《键盘练习》，而不是那些著名的标题奏鸣曲。库瑙是巴赫在托马斯学校的前任，我们提到过他，称他为17、18世纪之交的过渡，不仅键盘乐方面有成就，教堂音乐方面也硕果累累。是他把意大利室内奏鸣曲的形式结构改用于键盘奏鸣曲，从而向现代钢琴奏鸣曲跨出了决定性的第一步。弗罗贝格用他的德国组曲发展了键盘音乐，库瑙用他的奏鸣曲把前者的发展推向新的道路。库瑙的奏鸣曲分两集出版（1689和1692年），后来第一集并到《新键盘练习》的第二集上。这些最早的奏鸣曲的成功使库瑙又写了七首，在1696年出版，称为《键盘鲜果》。四年后出版的所谓的圣经奏鸣曲（六首属于标题音乐范畴的奏鸣曲）似乎不能算作他自己的发展，因为显然有师法歌剧之处。这些人的直接影响——如泰勒曼的《唐吉诃德组曲》反映在管弦乐，而不是在键盘乐中，虽然巴赫为纪念兄弟离去而写的键盘曲，唯一的一部标题性作品，无疑是参照库瑙的做法的。 507

他的前奏曲、创意曲、组曲、帕蒂塔都是回味无穷的风情画，是抒情诗、是叙事歌，充满动人的内容。《法国组曲》、《英国组曲》（其实也是用法国方式写的）以及收在各种键盘曲集中的为他妻儿写的舞曲，都显示出巴赫掌握尚博尼埃和库普兰的法国风格之精湛。看这位庄重的路德派主唱者、这个敦实的德国巴罗克的缩影，穿着洁白无疵的丝袜和绣着花边的上装、戴着法国洛可可式的扑粉假发，周旋在这样一个圈子里，神情自如，一如他企图模仿的那些大师，真令人啧啧称羡。而且这些仿作还令真正的洛可可大师们望尘莫及，因为在那轻若鸿毛的笔触、那锐敏可爱的

---

① 见菲立普·施皮塔在《J.S.巴赫》中引录的全文，英语版，伦敦，1899，第315页。

② 同上，第399页。

节奏和"华丽风格"的那种甜甜的哀愁之上,在法国同行们寻找"嬉游"之处,巴赫这位德国大师散发出一个有灵感地凝神默想的抒情诗人的温馨。《键盘曲集》第一部的德国组曲中,出现多梅尼科·斯卡拉蒂的现代意大利钢琴风格,看看这位永远热心研究新事物的巴赫如何把这种新风格和法国和英国键盘音乐的传统相调和,很有意思。

老基恩贝尔格常说:"人若识一首巴赫的赋曲格,所知者仅此一首。"诚然,巴赫把原来只是表情笼统而不具体的赋格曲变成性格曲,其可塑性和多样性不亚于浪漫主义时代的钢琴曲。17世纪最后三分之一的年代里,利车卡尔和坎佐那断然被赋格取代,赋格曲在键盘乐中找到最大的活动天地。南方的作曲家用起来稍有节制,写些亲切、甚至小巧玲珑的作品。帕赫贝尔根据《圣母尊主颂》写的精巧优美的小赋格曲[①] 是这种风格的佳例。但是,北方不忘记弗雷斯科巴尔迪和斯韦林克的艺术,巴罗克早期的锐气和激情不但保持不懈,而且在布克斯胡德的茁壮的赋格曲中冲破一切藩篱。巴赫步伟大的北德大师的后尘,把赋格发展到极顶。不过,我们也知道,巴赫对于意大利乐派的成果也一样感兴趣;取莱格伦齐、科雷利和阿尔比诺尼的三重奏鸣曲中的赋格,加以改编。对伟大音乐的这一巨大宝库,他勤奋而仔细地探索。起先有许多模仿,谁都能一眼认出布克斯胡德的轰鸣的脚踏板经过句和帕赫贝尔的精美的装饰性开放段落。后来,一切都被完全吸收同化,摆在我们面前的是巴罗克的至高无上的成就。

508

他的管风琴赋格曲照例是比较茁壮的,接近始自沙伊特和斯韦林克的北德传统。用地道的管风琴乐汇,发挥管风琴这个乐器的稳定音响和线性复调的性能。比羽管键琴赋格曲更自由、更富幻想,奔流不息的音乐结束时富有戏剧性,当密接和应倾泻而入时,一个个主题前推后涌,简直无法形容或比拟。羽管键琴赋格曲比较简洁、对称,有意大利协奏音乐的影响。巴赫的赋格曲是性格曲,即使给人的印象似乎需要管风琴这个最复杂的复调乐器来弹,也仍然是性格曲。汉斯·冯·比洛有许多有趣的妙语,他把《平均律键盘曲集》比作钢琴音乐的旧约全书,把贝多芬的钢琴奏鸣曲比作新约全书。

有时,我们认为《平均律键盘曲集》是第一部展示可以用现代大小调各种移位进行作曲的作品。如何解决两个相同的大音程结合时出现的细微差别,一直是15世纪末以来学者和作曲家的课题。在原调中无论多么优美的调音,即使到相邻调中也会产生差别,转到远调时,积累起来的细微差别达到可怕的程度,结果造成严重的不协和音。早期的试验力求保护调音绝对精确的美妙音响,后来发现,为了实用,必须多少牺牲一些纯净调音的美。最后,安德烈亚斯·韦克迈斯特尔建议把八度分成十二个相同的音程,是这一卓绝而实用的建议给了我们这一切合实用的排列,叫做平均律。他的体系是把差别平均分摊给实用音区的七个八度,从而使每一个音程略微不准;然而,具有极其实用的好处。除了在非平均律调音的乐器(如小提琴)和平均律调音的乐器(如钢琴)一起演奏时,这个细微差别一般是听不出来的。韦克迈斯特尔的办法解决了管风琴和羽管键琴演奏家的老大难问题,他们可以在所有的大调和小调中自由地转来转去。约翰·卡斯帕·费迪南·菲舍的《音乐的阿里阿德涅》(1715)是一部周游调性循环的前奏曲和赋格曲曲集,为巴赫的《平均律键盘曲集》提供有趣的先例,巴赫的《平均律键盘曲集》后来由伯恩哈德·克里斯蒂安·韦伯(1712—1758)以较通俗的方式加以模仿,也称《平均律键盘曲集》。[②] 其实,把德语的原名 Das Wohltemperierte Clavier 翻译成英语

① 参见《奥地利音乐名作集》,Ⅷ,2。

② 见约翰·卡斯帕·费迪南·费舍:《古钢琴与管风琴作品全集》,威拉编,莱比锡,1901。伯恩哈特·克里斯蒂安·韦伯:《平均律键盘曲集》,《新巴赫学会会刊》,XXXIV,Ⅰ,莱比锡,1933。

的 well - tempered clavichord 是错误的，因为很可能让人以为它是为羽管键琴写的。德语的 Clavier 一词其实是指广义的“键盘乐器”，在英语中完全可以保留原词。 509

1726 至 1731 年间，巴赫出版了一部键盘乐曲集，借用库瑙的《键盘曲集》一名。这部曲集收有各种各样的乐曲，从组曲到无伴奏的《意大利协奏曲》，从一套精彩的众赞歌前奏曲到一首在一个夏空舞曲的低声部上作的精彩变奏《戈尔德堡变奏曲》。巴赫似乎要向世人完整而扼要地介绍钢琴艺术，《键盘曲集》中的每一首作品都是各该体裁的最高造诣，首首都是那么完美，都是灵气焕发的杰作，自成一类，令人不胜惊奇。它们作于巴赫隐退书斋的时期，是对学校和教会的纷争气氛失去兴趣而陷入安静地沉思冥想的产儿，它们把我们带入一个连最苦干的音乐家和思想家也望尘莫及的复调天地。《平均律键盘曲集》第二部中的赋格曲显示，作曲家的复调想象力还在不断深化，尽管此前已经十分深刻、出神入化。这最后十年里的作品到达后尼德兰复调的高峰，得后尼德兰复调的全部精髓。《音乐奉献》中的拉丁语“猜谜卡农”把巴赫这位巴罗克时期的大师带回到古老的佛兰德斯复调大师那里，他身上有着他们的精神。这首作品是巴赫访问波茨坦时用腓特烈大帝给的一个主题写的。两个德国伟人的会见必然产生值得纪念的东西，巴赫从波茨坦回来后，用这个即兴演奏而使霍亨佐伦王朝的皇帝钦佩不已的“钦赐主题”写成一首作品，这首作品和《赋格的艺术》一起结束复调作为独立风格的历史。

《赋格艺术》是一个简单的、几乎无足轻重的主题上的一组赋格式变奏，共有十五首赋格曲和四首卡农。写到一首巨篇三重赋格曲的第二百三十九小节时，死神攫走了大师。所以，称《赋格艺术》为巴赫的最后见证和遗嘱不单纯是修辞之举。它写成开放式，拒绝依赖任何一种乐器，以便保存巴罗克艺术的最高级形式的最纯净、最空灵的精神。赋格的发展随之而告终。这一组赋格曲曾经被认为是一部冷冰冰、不动感情的关于赋格结构的论著，近年来才逐渐流行；出了一些改编曲，从两架钢琴到管弦乐队，使更多的人知道它。虽说这类改编曲并不违背巴罗克的精神，巴赫自己也反复改编过，但是用弦乐四重奏或管乐重奏来“深情”地演奏迂回的对位线条，会歪曲它们超然物外的神情，等于把我们贫乏的音乐语言的渺小“表情”加于纯净的动感、也即复调的自我再生的扩张力，因为我们没有了巨大的画布，只有调色板，上面呆呆地放着许多颜色。整部地演奏《赋格艺术》是对它最大的伤害，也最好地证明我们仍有待于找到一条认识这部“总结”巴罗克之作的道路，因为这部作品等于是一部哲理性的每日祈祷书，每一个小节值得反复思考。只有长期熟悉其中各首赋格曲后，才能真正领悟它们释放的信息。 510

科雷利和维瓦尔迪的意大利协奏曲是仅次于赋格的使巴赫最感兴趣的形式，自从他第一次接触意大利音乐起便对它感兴趣。我们看到，协奏曲的精神甚至侵入他的赋格曲。协奏曲的巧妙结构，协奏曲的三个乐章，及其独奏与乐队全奏反复作回旋式交替的顺理成章的艺术原则，给予这位作曲家广阔的天地。把前后两个快乐章隔开的慢乐章如此吸引巴赫，他甚至试图把它用在相沿成习的两乐章的管风琴曲中，在托卡塔和赋格之间插上一段柔板。所谓的《布兰登堡协奏曲》、两把小提琴的协奏曲和那些为两架或更多钢琴写的协奏曲，属于大协奏曲一类。这些协奏曲都是为大选帝侯的幼子、爱好艺术的布兰登堡侯爵写的，证明巴赫当时器乐重奏技巧之高明，它们要求的技巧之艰深，令今天掌握现代技巧、用完美的现代乐器的大多数现代演奏家望洋兴叹。巴赫在协奏曲里忠实跟随维瓦尔迪，恪守已定形式的规范；喜欢科雷利的亨德尔则不然，他表现为一个现代管弦乐写作的开路先锋，大胆、哀伤、充满了意大利人的缠绵悱恻。

巴赫的《布兰登堡协奏曲》以忙碌而活泼的气氛开始，那是为官方仪式、学院会议或宴庆约写并在那些场合演奏的社交性音乐的特点。这类协奏曲需要的就是活泼、俏皮、得体，抛弃一切内

省的意趣,慢乐章通常有无伤大雅的田园风味。巴赫在大多数协奏曲的第一和第三乐章中遵循传统,但写作技巧之高明、独奏和全奏连结之巧妙,使这些乐章成为老的协奏曲历史上的最高造511 诣。到中间乐章,社交音乐的情趣在无限深情面前退去;这些中间乐章的作者巴赫不再是炉火纯青的器乐炫技大师,这些柔板乐章是受难曲,是日耳曼精神的最伟大的诗意之作。

小提琴独奏协奏曲甚至更紧地跟随维瓦尔迪,有大协奏曲那样的优点,不过在协奏曲内部加上一些自由选择的形式,使他所钟情的格式有所变化。E大调协奏曲的第一乐章以一段绝妙的返始咏叹调开始,双重协奏曲的小广板则是一首缓慢的赋格。数量众多的小提琴独奏协奏曲中,只有两首保持原来的形式,更多以钢琴改编曲的形式为人所知。事实上,巴赫所有的羽管键琴协奏曲都是从小提琴协奏曲改编而来,有许多还不是他自己的原作。F小调和D小调原来肯定都是小提琴协奏曲,可能是拿别人的作品改编的。有人试图把这些作品恢复用原来的乐器,[1] 这事并不难,因为独奏部分是不加掩饰的弦乐写作。巴赫把小提琴协奏曲改编为羽管键琴曲时,使作为持续低音骨干的这个乐器得到解放,获得独立的生命。所以说,他是钢琴协奏曲的创始者,尽管七首羽管键琴协奏曲中没有一首原来是为这个乐器设计的。

最后,我们要说一说乐器数量不多的室内乐,协奏曲是比较复杂、比较大型的室内乐。和其他方面一样,巴赫在这里也不作任何新的试验,仍是把已成定局的传统的东西发挥到最高的终极。这样做时,他往往到达音乐的实际可能和人类智慧的极限;最明显地表现在为无伴奏小提琴写的奏鸣曲和组曲中。人们会以为,把复调的分部演奏强加于一个至高无上的旋律乐器,这样的作品一定短小精干,不然难免单调、浅薄、潦草。巴赫可不是这样,他撇开一切限制和习俗,松开一切唯理主义和经验主义的捆绑,借助一只绷着四根弦的小木盒和一根首尾绷着马鬃的细木杆,把我们投入无理性和永恒。这些奏鸣曲里,美妙的前奏曲、充分展开的赋格曲和套曲式的变奏同优美的舞曲相交替。富创造性的想象力在其中欢庆胜利,欢庆征服形式、材料和表现手段加之于它的种种清规戒律的绝对胜利。

巴赫的室内乐在独奏奏鸣曲和组曲中登峰造极的同时,还有羽管键琴室内重奏的第一流的512 杰作。他把正在衰落的三重奏鸣曲塑造成小提琴与钢琴、长笛与钢琴、维奥拉达甘巴与钢琴的奏鸣曲,把第二旋律乐器演奏的声部交给羽管键琴演奏者的右手。[2] 羽管键琴这个键盘乐器积极参与演奏主题,延绵不断;这些作品,简约、凝炼。合乎逻辑的奇迹,难以在现代钢琴上演奏,现代钢琴的声音和弦乐器的音色不调和。今天,羽管键琴日益流行,重新听到这些室内乐的匀净的音响,应该指日可待;这种音响应该是这种体裁的理想。

* * *

"因此,巴赫是终结。一切都不过是流到他那里,没有什么从他那里流出。"施威策在他写巴赫的那本著作的序言中说的这番话颇有道理,但是必须加以修饰才能完全接受。巴赫既不代表音乐史的开始,也不代表音乐史的结束。诚然,在他以前就有的许多东西似乎汇流在他的艺术中,他的艺术也没有直接的后裔。然而,他不是音乐史的"终点",只是音乐史上一个最伟大篇章的最高荣耀,是使文艺复兴的复调风格和早期巴罗克的单旋律音乐和解的一个时代的最高荣耀。和解的过程在意大利是逐渐恢复种种复调因素的单旋律风格的结果,在德国音乐中却相反,是歌

---

① 参见J.B.贾克森修复的F小调协奏曲(改为G小调),伦敦,牛津大学版,1915。D小调钢琴协奏曲由R.赖茨改编,莱比锡,布莱特考普夫哈特尔,1917。

② 巴赫自己称这些作品为"羽管键琴协奏与小提琴独奏用"奏鸣曲这一事实说明,它们仍是一种小提琴、羽管键琴和通奏低音的三重奏鸣曲,可能在巴赫那时候,羽管键琴协奏这一声部还由另一架羽管键琴伴奏。

剧因素加在人们死守的复调传统上的。巴赫是被巴罗克风格复活的这种德国器乐复调的最后一个大师，他结束了由器乐对位生化而出的复调音乐的漫长时期，尽管同时有了不起的合唱音乐作品。在巴赫以后，是一个新时期，以立足于主调音乐的旋律风格为主。成熟期的巴赫创作之时，这一新风格已冉冉升起，到处都是新音乐，难怪巴赫的音乐被视为神情保守、目的保守，很快就被新生风格的娓娓动听的青春之声打入冷宫。复调音乐的没落是18世纪第一个二十五年里的事实，著述家和音乐家纷纷驳斥复调音乐，颇似一百多年前佛罗伦萨文人的作为。弗里德里希·埃哈德·尼特以嘲讽不屑的口吻讲到"古人"的音乐；das Wunder – Thier, der Contra – Punct(奇货对位)和 Montsrum des Canons(怪物卡农)被认为是小儿科的游戏，因为"音乐是给耳朵听的，不是给眼睛看的"。海尼兴比尼特年轻些，不如尼特那么刻薄，他在上文提到过的那部通奏低音论著中认为："一旦掌握了平常的学校里做的基本对位练习后，谁都能用一个几小节长的正确的主题，用最正确最合法的教堂音乐风格写满三四张纸的音乐；但是，戏剧音乐风格就不行，作曲家必须处处表现出创意、趣味和机智。" 513

18世纪没有认识巴赫作为作曲家之伟大，虽然作为演奏家和处理对位的技巧高手，他受到高度景仰，他被认为是北德的众多主唱家之一，把他和格劳恩、法希或泰勒曼并提已经是很高的荣誉。这样平凡的评价主要不是因为他的作品流传不多，有够多的手抄本流传他的作品，足以让人识其天才。但他是教堂音乐家，极大多数作品是教堂用的声乐曲，而正是他那与意大利声乐风格截然相反的特别的声乐风格，，使人们不敢问津他的乐谱。他那棱角分明的典型的器乐写作用于声乐，既难唱又不讨好；他那庞大的布局在18世纪的评论家看来，不说虚张声势，至少也是浮肿夸张。连他的儿子们也嘲笑他这种老式的对位写作、他的精致而难以上口的器乐式装饰音，他们不可能不感觉到父亲的音乐世界已属于昨天。18世纪一位著名的音乐著述家约翰·阿道夫·沙伊伯在他的期刊《音乐评论》中攻击巴赫为"音乐界的洛亨斯坦"，把他比作以冗长而令人毛骨悚然的悲剧著称的17世纪德国戏剧家丹尼尔·卡斯帕·洛亨斯坦。约翰·亚当·希勒(1728—1804)可以说是当时最开明最有教养的音乐家，他指出，巴赫的康塔塔需要"特殊的听众才能喜欢"。然而，我们不可以忽视一个事实，这些训练有素、头脑清醒的人都是进步音乐家，不单纯是今天所谓的"音乐评论家"。沙伊伯和他同时代的许多人一样，一直愿意承认巴赫的伟大，事实上，他常说巴赫是一位"非同凡响的音乐家"，这里的音乐家是指作曲家而不是演奏家。不过，他认为巴赫的风格不合时宜。启蒙主义和唯理主义的艺术家既不欣赏也不理解密密实实的复调写作，他们的口号是"模仿自然"。

伟大的古典主义作曲家中凡能接触这位托马斯学校主唱老人的作品的人，都承认他的伟大。下文就将看到，莫扎特和贝多芬通过透彻研究《平均律键盘曲集》和《赋格艺术》获益匪浅。只是他们无缘充分认识巴赫的天才，因为巴赫的作品在南德很少见到。众所周知，贝多芬多么热情地欢呼出版巴赫全集的计划，虽然这个计划没有在贝多芬生前实现。即使是门德尔松和舒曼，也未能充分了解巴赫那奥林匹斯山般的伟大，虽然他们对振兴巴赫的艺术起了很大作用。布拉姆斯或许可以说是唯一得其精髓真谛的人。巴赫的重要性，世人要过一个世纪才醒悟，再要过半个世纪，他的音乐才开始得到广大听众应有的崇敬，奉为"经典之作"。 514

我们尚不能充分估价巴赫在历史上的地位和他与同时代人的关系。没有一部写巴赫的现代专著恰如其分地评价巴赫的前人和同事，一般都以"先驱者"一语把那些伟大的艺术家一笔带过，没有一部从现代历史研究的角度重新审视那个时代。关于巴赫有不少巨著，它们不该受到诋毁，但只是一个开端，现代音乐学应在它们的基础上继续前进。第一个以学术研究的武器攻克这一

任务的是菲利普·施皮塔的了不起的巴赫传记,[①] 这是一部令人尊敬的巨著,将永远是今后的历史学家研究巴赫用的资料。施皮塔的睿智的卓绝之处是他同时意识到德国巴罗克音乐的伟大,可以说是他发现了布克斯胡德、帕赫贝尔、伯姆和其他许多伟大作曲家。这种真知灼见为许多现代音乐著述家所未有或未能完全理解。安德烈·皮罗和阿尔贝尔·施魏策的专著[②] 是论音乐家巴赫的重要文献,查理·山福德·特里的传记[③] 大大加深我们对巴赫其人的了解。

研究之门仍关得严严的!千百万音乐爱好者进不去!诚然,B小调弥撒曲和两部受难曲中总有一部由合唱团体演出,每一场钢琴音乐会上几乎总弹一两首巴赫管风琴作品的改编曲。但是,巴赫为之增添光辉而写了大部分音乐的教会,巴赫以侍奉它为自己毕生事业的教会几乎根本不理睬他;他的音乐在家庭中也弹得太少。大音乐厅是我们听巴赫的唯一场所,但这与巴赫的本意不符;相反,这是巴赫唯一没有为之写过一首作品的场合。他为教会、为小型聚会写作。今天,新教和天主教都不用他的音乐,只有在节庆时演出;但是,这样盛大、贵族气派的"室内"同这样的音乐格格不入。不论巴赫的大型作品的公开演出多么令人难忘,只有那些一边弹奏众赞歌、众赞歌前奏曲、独奏奏鸣曲和个人能弄到的许多其他作品,一边静静地苦思冥想的人才会识其真容、悟其三昧。

515

晚期巴罗克的英国音乐

"除了前面说过的,我无可增添,只有一句话:音乐、建筑与绘画的规律,和诗歌与演讲术一样,得自人的常识和趣味,不是得自那些艺术本身的原理;换言之,不是趣味迁就艺术,而是艺术迁就趣味。"[④] 艾迪生的这些话一针见血,有助于我们了解巴罗克音乐的那一阶段,随同巴赫及其时代,它结束了伟大的巴罗克时期。的确,我们必须大量借助外援,才能解决亨德尔在音乐史上写下的辉煌一页之谜,因为这是巴罗克音乐的高峰之一,缺了它,整个巴罗克时期就不完全,它竟然耸立在一片音乐已不再是遍布知识界的一门艺术的土地上。我们前面谈到的亨德尔是英国的歌剧作曲家,但是同英国的音乐史割裂,把他的活动作为意大利歌剧的一个方面来讨论的。现在我们要看一看巴罗克晚期音乐在英国文化史上的作用。

中世纪初,英国音乐学者记下了音乐的规律和理论,欧洲各地竞相阅读、遵循。英国歌唱家得到宗教会议和市政会议的称许,邓斯泰布尔推动了伟大的勃艮第乐派的发展,都铎王朝的音乐文化仅次于意大利文艺复兴盛期。不论什么外国音乐浪潮冲到英吉利海岸,都必须先通过英国人的音乐趣味这道防波堤,然后在它的内陆水道静静地稳稳地继续前行。欧洲几乎没有一个国家显示出像她那样纯真的诗意感情和抒情性,那是音乐成长的两个首要条件。可是,虽然英国音乐从哥特时期直到17世纪有其独特的合理的发展,虽然音乐在英国文艺复兴的文化中的重要地位只有戏剧可以和它相提并论,但是这一古老而卓越的艺术没能进入巴罗克时期。尽管有最伟

---

① 菲立普·施皮塔:《J.S. 巴赫》,莱比锡,卷一,1873;卷2,1880;英译本,伦敦,1884—1885。

② 安德雷·皮罗:《约翰·塞巴斯蒂安·巴赫的美学》,巴黎,1907。阿尔贝·施威策:《音乐家诗人约翰·塞巴斯蒂安·巴赫》,巴黎,1905;德语增订版,莱比锡,1908;后者的英译本,伦敦,1912。

③ 查尔斯·桑福德·特里:《J.S. 巴赫》伦敦,1928。

④ 《旁观者》,格雷哥里·斯密斯编,纽约,1906,Ⅰ,109。

大的珀塞尔出现在17世纪后半叶，顺其天性地发展的伟大的英国音乐的历史已经告终。虽然，音乐实践继续不断，在17世纪中尚属尊严而无愧于本国的伟大传统，但到18世纪中期日益萎缩、日益浅薄，到了19世纪晚期才恢复。英国从来没有放弃对音乐的爱好；连清教徒也并不真正反对音乐这门艺术，连与不列颠人的思想格格不人的歌剧这种形式都有一定程度的流行，而且是本地的假面剧为它做好铺垫。再说，英国不乏天赋不亚于欧洲作曲家的人才。但是，环境、气候、动力和机会没能让音乐继续有机地成长。英国人的思想不像意大利人那么开放，土壤不像德国那样淳朴而未经开垦，创建大英帝国的英国人办工厂、开商店的务实精神像个门神，严密把守着英国人的音乐活动。伤感色彩的小说、游记和《绅士》杂志上提供信息的文章，满足了娱乐的需要，那个时代几乎忘记了"快乐的英国"时代演戏唱歌的重要性。 516

统治今后几百年的英国生活的社会理想——经过几代人的时间逐渐形成的理想——的结晶，是中产阶级作为一股经济和政治力量在17世纪的出现。英国中产阶级对文化生活的影响比欧洲任何地方更为显著。工作第一是布尔乔亚教条的最重要条款之一，在清教徒主义至上时期大力推广，为日后成为整个现代世界观的商业繁荣铺路。克伦威尔政府的严酷的清教徒无论多么兴致勃勃地解释神对人的救赎有预先的安排，他们同样关心贸易和财政。王政复辟并不意味回到都铎或斯图亚特的文化生活，倒是布尔乔亚变得重要起来，通过购买手头拮据的贵族们的地产打人贵族行列，。这一时期的文学艺术全部是表现中产阶级理想的实现。对文学艺术说了算的人是帝国最坚实的阶层，是中产阶级消费者，是迄今支配着英国生活准则的同一个群体。这些人不紧不慢，精明能干，说话从不大声。一代一代传下来，从不改变他们的举止、家具或整个环境，行动迟缓像乌龟。不过，典型的英国人不是冷冰冰的，神话般的冷酷下面隐藏着冒险精神、想象力和强烈的宗教感情。是他那有纪律的目的性、憎恨任何形式的浪费封锁了音乐的源泉，因为音乐是最无理性的艺术，但允许诗歌和戏剧、绘画和建筑昌盛。而音乐是唯一不能忍受规范和单纯工艺的艺术。

德莱顿把法国的古典主义风格搬上英国舞台，法国田园诗歌继之，随同而来的是讽刺诗、训诲诗和警世寓言。后者的首席大师是蒲柏，18世纪最伟大的英国诗人。但即使是蒲柏，他的主要目标仍是形式，立意是次要的；关键在于艺术表达。这位人称为"押韵之王"的蒲柏的田园诗是老一套，既没有真挚的感情，也没有诗意地看待大自然；是一些描绘性、说教性、哲理性的沉思。他最著名的一首作品《夺发记》模仿布瓦洛，给英国人介绍法国洛可可的扑粉、精致、风雅、虚伪、欺诈的气氛。缺乏深刻的艺术观在蒲柏改编和编辑出版的作品中特别显著。他改写的现代荷马毫无希腊的古典精神，他"订正"的莎士比亚也毫无伊丽莎白时代的气息。对伟大的艺术遗产如此缺乏了解，足以说明音乐传统何以丧失殆尽的原因。 517

丧失的不单单是音乐，戏剧也没能恢复它早期繁盛的光辉。讨论王政复辟时期时，我们注意到西班牙法国对英国戏剧的影响。接下来的一个时期里，除了王政复辟时期典型的俏皮话多、对话冷漠和装腔作势以外，还多了一层粗糙，才使杰里米·柯利尔发出痛斥英国戏剧的名言。尽管有蒲柏和康格里夫那样的有才之士，诗歌、戏剧没能继承发扬那伟大的遗产，但是，时代精神产生了伟大的散文作家、政论作家和讽刺文作家。斯威夫特的词句被冷酷而强烈的愤恨熔炼成高水平的艺术造型，向英国、向人类社会喷射讽刺挖苦。笛福的散文写作属于另一种类型，但也一样卓越，笛福在报章杂志这个新天地里的工作是艾迪生和斯蒂尔的先驱。这些伟大的散文家主要通过期刊而有读者。笛福的《评论》大都是政论，从1702年办到1713年。斯威夫特主编《考查者》(1710—1711)，斯蒂尔的《闲谈者》(1709—1711)是《旁观者》的前身，后者由斯蒂尔和艾迪生共

同负责。最早的一份日报在1702年问世叫做《每日新闻报》。

这是"理性时代",又称"拟古时代"的简单介绍。之所以称它为"拟古",是因为它强调人所共有的知识,强调墨守成规,强调所谓的文学艺术的古典"规则";不赞成热情和个性,对人的研究胜过对自然的研究;强调理性、方式和形式,忽视想象和感情。这是一个城镇生活、咖啡厅的时代,是彬彬有礼、温文尔雅的时代。

比它早一代人的佩皮斯在日记中写下听《童贞烈女》的演出感受:

518

> 最使我喜欢,比世界上任何东西更加喜欢的是天使下凡时的管乐,甜美得使我心醉,真的,把我的灵魂拥抱,使我晕头转向,就像以前我爱上妻子的感觉。那时,回家路上,到了家里,脑子里什么也想不起来,通宵心神恍惚。我简直不相信有什么音乐能如此攫住人的灵魂,像它对我这样;我下定决心学习管乐,叫我妻子也学。①

但是18世纪初不赞成如此迷恋于音乐的感情力量:

> 对于音乐和绘画必须谨慎,因为往往太容易引起幻想,灵魂受感官的影响太大……贞洁的头脑怎么能喜欢淫诗的相思依依,配上音乐后尤其哀哀切切。那些外国娼妓、太监奄奄一息的音符中有何伟大、高贵可言?……基督徒是否可以浪费这么多时光在虚荣上?是否可以以满足感官为乐?须知感官往往是败坏美德的奸细。②

处在这种气氛中,难怪珀塞尔落落寡合。他是一个有独创性、有感染力的巴罗克代表,他同英国音乐的伟大过去很少联系,他三十六岁去世时,没有一个英国音乐家能继续他的工作。新的世纪以朝拜意大利、意大利音乐和意大利音乐家开始。英国歌剧初绽的美丽嫩芽惨遭摧毁,投降了意大利歌剧。但是,要不是亨德尔有坚韧不拔的毅力,连意大利歌剧也是、将永远是一门"异国情调的、无理可喻的娱乐",这是引用约翰森博士的话。艾迪生说:"目前,我们对音乐的想法没有定见,不知道自己喜欢什么,一般说,只要不是英国的,就为之心荡神移:所以只要来自外国,管它是意大利、法国还是荷兰高地,反正都一样。总而言之,我们的英国音乐之树几乎已经被连根拔掉,却没有种下什么来代替它。"③

上面说过,音乐实践并没有放弃。组曲、奏鸣曲和交响曲仍受欢迎,在英国人的改编曲中得到良好的处理。但是,英国人用这些形式写作的东西在器乐史上没有留下多大痕迹。教堂作曲家们保留英国传统以往的尊严,威廉·克罗夫特(1678—1727)、莫里斯·格林(1695—1755)和威廉·波伊斯(1710—1779)写了许多礼拜用乐和其他圣乐,足以证明他们对音乐艺术的认识崇高。但是,浏览许多各种各样的"大教堂音乐"曲集——这是18世纪编辑们对教堂音乐的称呼,可以看到塔利斯、伯德或珀塞尔的作品,夹在许多17、18世纪的东西中间,简直像是一个几乎消失了的伟大艺术的纪念品。当时最著名、最受赏识的本国音乐家是托马斯·奥古斯丁·阿恩(1710—1778)。他是一个多产的戏剧作曲家,但他的音乐天赋抒情性多于戏剧性。许多歌曲有一种淳朴

519

① 《萨缪尔·佩比斯的日记,1660—1669》,O.F.莫尔斯黑德编,纽约,1926,第506页。
② 《一位女士写的女士藏书》,理查·斯蒂尔出版,第四版,1732,Ⅰ,16。
③ 《旁观者》Ⅰ,71。

动人的美。《统治吧，不列颠》成为著名的爱国歌曲。他为莎士比亚作的戏剧配乐并不因为与这位伟大的诗人合作而相映失色，这样的赞辞是不能加在许多比阿恩更出名的音乐家身上的。

亨德尔

“这是一个绝无仅有的事实：给英国音乐留下最深刻印象的作曲家竟然是一个从事纯粹的意大利艺术而来到英国的德国人。”① 说真的，亨德尔被召来英国，是为了给上层阶级提供意大利风格的歌剧，这个社会圈子对英国音乐不感兴趣；这也是真的，亨德尔这位伟大的音乐家是在歌剧方面一再失败破产后才转向清唱剧的。同样真的是，他从来没有掌握英语，虽然在英国住了不止四十五年，他的朗诵紧跟意大利腔，以致他谱写的英语合唱必须彻底修改，才能听得懂、被接受。然而，没有一个作曲家比这位归化的撒克森人更有权宣布自己是英国公民，他是真正的英国艺术家，就像吕利是法国音乐的骄傲一样。尽管祖先是德国人，受训于意大利，在法国取得经验，亨德尔有许多特点不仅使他能接受英国的影响，而且使他与英国音乐息息相通。他的仪仗曲和进行曲的庄重气派，还有他在威尼斯学的小号华彩，是英国抒情舞台的熟悉景象。他爱好固定低音，和英国人爱好“基础”低音是一回事。他的坚实而不太复杂的对位写作，比起他那些一心注意卡农和赋格的德国同胞们的严格对位结构来，更接近英国人的口味。他的合唱乐段不仅有主调音乐的单纯，而且有巨大的戏剧感染力，这种美妙的直觉似乎是珀塞尔的合唱乐汇的嫡传。

亨德尔的性格有一点令人想起莱布尼兹的普世主义，一种世界公民的态度，是欧洲人文主义者的国际主义。他的表情手段得自德国、意大利和法国传统，但是在英国的文明与文化的气候下，这些才干得以成长、成熟为伟大而自由的艺术。另一方面，这一丰富多样的经验和环境仅仅部署、打开了他最私密的诗意天地，这一诗意天地深深扎根于古老的图林根日耳曼艺术，独立于周围各种温暖滋养的文明之外。 *520*

亨德尔的艺术兼有闪闪发光的形式、色彩、创造性和想象力无比丰富的形象，其主要特点为形式茁壮有力，构思恢宏而富戏剧性，诗意的灵感涌流，陶醉在对大自然及其生灵的凝神观照中。蒲柏等人看人只见其理性行为，亨德尔和约翰·盖、阿兰·拉姆齐、詹姆斯·汤姆森一起，看到宇宙的存在，人只是宇宙中的一个微粒。汤姆森的《四季》给我们印象极深的温馨，在亨德尔音乐的许多篇章中也有；这部作品亨德尔特别珍爱。在亨德尔眼里，大自然是一部伟大的戏，其中的场景和插曲给这位诗人兼音乐家提供素材。约翰·塞巴斯蒂安·巴赫解决悲伤苦恼的问题时，靠的是一股灼热的内心力量，亨德尔可能根本没有；但是巴赫在最“尘世性的”、最怡然自得的时刻也不可能那样忘情地耽溺于外部世界的美、荡气回肠的惊讶、艳丽的声色、世俗的荣华，那样天真而醉眼惺忪地喜欢热闹的人群，那是亨德尔的艺术的特点。但亨德尔的气质绝不是被动的抒情气质，他的歌剧和清唱剧的戏剧性之浓郁，在音乐史上几乎是空前绝后的。他的器乐作品是各种不同音乐风格的综合。他的大协奏曲，和巴赫的《布兰登堡协奏曲》一起，为巴罗克管弦乐的一切成就之冠，大量保留意大利弦乐风格的高贵神情和辉煌炫技，不过气概更大，旋律线的弧度更宽，形式和结构逻辑因开门见山而更觉峭巍。快板乐章一开始，就如山溪直奔而下；慢乐章的辽阔深情则

① 恩斯特·沃克：《音乐在英国的历史》，第二版，伦敦，1924，第183页。

如花环静静地盘绕缓缓而流的旋律。他的室内乐和键盘乐是多面的,吸取许多源泉。从风格和形式发展的角度来看,许多键盘乐曲明确表示从老的器乐组曲到新的奏鸣曲似的结构的转变,另一些则又是采用完全自由的形式。接下去要谈的一个作曲领域虽然不是使亨德尔名传青史的唯一成就,但是和亨德尔的名字分不开,犹如交响曲之于贝多芬:那就是清唱剧。

在本章讨论巴罗克歌剧的一节里,我们已经提过亨德尔为使意大利歌剧适应新土壤而作的英勇斗争。一再失败之余,他的主要活动天地已不是歌剧,而把巨人般的戏剧火力转向清唱剧;他没有放弃音乐戏剧,只是"抖掉沾在他脚上的舞台的灰尘"。这个变化是英国知识生活和宗教生活的特殊环境所造成的,为了了解这一不平常的转变,我们必须审视一下导致转变的事态。

没有一个历史学家能比艾迪生更精确更贴切地描绘歌剧在英国的历史。下面几行取自《旁观者》,显示出一个杰出文人的敏锐观察,同时也反映英国人对歌剧的想法。

> 毫无疑问,我们的曾孙会想不通,为什么他们的祖先在自己国内看戏,倒成了外国人,台上演的戏全部用他们听不懂的语言……当意大利宣叙调第一次介绍到英国舞台时,英国听众目瞪口呆。将军唱歌发号令,女人传话用音乐,叫人莫名其妙。台上的恋人唱情书,信外面的姓名地址都配上曲调,真叫国人忍俊不禁……①

现代读者不能不为这些话及其弦外之音所打动,因为这些话今天仍然管用。歌剧仍是与盎格鲁撒克逊头脑格格不入的形式,虽然巴罗克时期温顺随和的意大利希腊神祇不得不在蓄长须、戴头盔、发宏论的日耳曼神祇面前悄然退去,但情况没有改变。贵族们继续观看歌剧,但"一般"英国人的健康而未遭污染的音乐趣味和文学趣味转向英国抒情舞台的古老传统,导致英国巴罗克抒情戏剧的最重要的本地产品——叙事歌剧——的诞生。

《乞丐歌剧》(1728)俏皮地讽刺传统的意大利歌剧,将永远是最有朝气的一部叙事歌剧。卓绝的台本作者是约翰·盖伊(1685—1732),伦敦街头民谣作者和讽刺社会的诗人剧作家。音乐是一个普鲁士音乐家约翰·克利斯托弗·佩普施(1667—1752)改编的。他和亨德尔一样,以英国为第二故乡。《乞丐歌剧》哄动一时,引来许多人模仿。下文我们会看到德国的抒情戏剧如何得益于《乞丐歌剧》给欧洲音乐的影响;它的成功在英国加速了已受到多方面夹攻的意大利歌剧的衰亡。《乞丐歌剧》与正歌剧形成最鲜明的对比,因为它是由民间的最简单的歌曲舞曲的曲调组成的,音乐夹杂活泼的对话。佩普施给曲调配伴奏,为个别段落作"序曲"。公众花一个晚上听熟悉的、心爱的音乐,配着听得懂的机智俏皮的本国语歌词,感到无比欣喜,得到真正的娱乐,这足以说明叙事歌剧为何得以流行,打击进口的意大利歌剧。意大利歌剧被击败,连天不怕地不怕的亨德尔也不得不另谋出路。声誉已臻顶峰的阿恩又一次进行大胆试验,把梅塔斯塔西奥的名作《阿尔塔瑟斯》译成英语,按意大利通谱作曲的方式配写音乐,有宣叙调有咏叹调,去掉英国抒情戏剧中惯用的说白。作品很成功,但是阿恩的天赋基本上属于抒情性,表现得十分醒目,以致人们只记得那些用固定套数写的歌曲。

亨德尔的清唱剧是给英国人歌剧的代用品。他的清唱剧不是谦卑的教堂音乐,而是音乐性戏剧性的娱乐,不过道德水平高,接近并适合英国人的趣味。亨德尔在清唱剧中讴歌英国自由人的兴起,把以色列人作为英国人——在基督教世界里重生的上帝的选民——的原型,壮丽的感恩

① 《旁观者》I,69。

赞歌和闪发巴罗克帝王光华的胜利进行曲宣扬英国征服世界的威风凛凛的感觉。亨德尔的清唱剧完全是英国的社会环境和精神环境的产物,只要把任何一首清唱剧和他的德国作品特别是受难乐,放在一起,就一目了然。他的英雄的英国风格中完全没有虔敬主义的笔触,而虔敬主义在他的德国作品里是明显无疑的,德国作品里还有北德路德派的内向省察的精神,完全不同于英国圣公会的自信。因此,亨德尔的清唱剧之路贯穿英国的历史。

清唱剧

法国衰落,同时英国兴起,不单纯是两个国家的问题,不止是两国一代人的问题;它们主宰了从"光荣的革命"到滑铁卢的世界政治历史。其间的一百二十六年充满了对世界的社会文化发展具有莫大影响的事件,虽然其中一半岁月都是战争。

汉诺威选帝侯是詹姆斯一世的曾孙,属于继位的一脉,因此不伦瑞克家族登上英国王位。乔治一世(1714—1727年间在位)始终是一个外国人,不会讲自己属地的语言,对英国的事务不感兴趣。他的儿子乔治二世(1727—1760年间在位)虽然对英国的生活和体制比较熟悉,仍然把国家的命运交给手下的大臣们。这些君王的中立态度使罗伯特·沃波尔领导的辉格党得以建立议院的绝对权威。议院如今和专制制度的国王一样掌握绝对权力,只是他们可以通过选举而被罢免。孟德斯鸠向他本国推荐君主立宪制时,他只看见君主专制制度的废黜,没有注意伴随早期自由议会制的腐败现象——民主国家中的贿买选票、发放"照顾"和养老金、恫吓和颠覆等"现代"弊端,在沃波尔手下畅行无阻。不过,说句公道话,这位大首相虽然一直被视为政治腐败的象征,他本人直接犯下的罪行远远不如他那些出名的同僚和后任们多。 523

作为财政家,沃波尔立下赫赫大功,显然是由于他理顺政治权力、党派稳定和做生意之间的关系。他深知和平为做生意创造最好的气氛。英国参与奥地利的王位继承权争夺战,是违背他的意愿的。但是,一个世界强国的自身条件不允许它孤立,不能像沃波尔那样不过问世界政治。不列颠政治思想的最终目的是独霸海上贸易,这只能靠击垮竞争对手而达到。最顺理成章的办法是削弱法国的实力,削弱法国在欧洲和殖民地的实力,奥兰治的威廉十分清楚地看到这么做的必要,千方百计企图实现。奥地利王位继承权之争正好是个机会,这位英国国王率领不列颠和汉诺威军队出征,在1743年德丁根一役中大败法军。这是威廉三世复活强权政治的开端,这场战争在沃波尔的后任手下继续残酷地进行,虽然中间有一些长的间歇。奥地利战争后,有七年战争,有在北美洲殖民地进行的战争;但是1763年缔结的巴黎和约已经宣告英国战胜法国,成为不容争辩的"海上女王"。

亨德尔欣赏一个奋斗的民族的豪情壮志,在不列颠宣扬自由的政治哲学中找到最自然的共鸣。他亲眼目睹把不列颠推上世界强国地位的历史事件,所有"情"中最强烈的——政治、历史、宗教三者合一的"情"强烈地反映在他身上。这位音乐家在艺术上不满足于个人生活的悲和喜,宗教的神秘感对他那积极好动的天性又相去甚远;他的性格兼有用音乐表现的英雄主义精神,积极的宗教活力,建立在宇宙和谐上的有神论的理性,专制制度时期的豪华、庄严、肃穆和激情。他不会写弥撒曲,因为他不可能玄思,不可能谦卑地摆脱自我。他的神是一个大神,神的威权是贯穿亨德尔所有作品的伟大动机。这种结实、强大、胜利者的态度,浑身迸发力量,对信徒的安全和 524

他们同主耶稣之间的良好关系充满信心，这一切来自英国的新教；他们不可动摇地相信，这位大有能力的上帝是为上帝而战的信徒的后盾，必将帮助他们实现上帝之国，而不列颠帝国就是上帝之国的模型。这并不等于信仰上帝的统治大能，在上帝的统率下为世上的圣者得胜而战，这不是宗教改革早期的理想；这是对旧约中威武好战的上帝的信仰。亨德尔从以色列的战斗中取材，但是他那些宣扬美德和刚毅的伟大的宗教戏剧作品歌颂英国，歌颂燃烧着宗教自信之火、勇敢的征服精神并坚定地团结一致的英国，歌颂有着古老而普遍的文化和政治使命感的英国。以前拒绝他的歌剧的人如今贪婪地听他的有益教化、多姿多彩、篇幅浩大的清唱剧，他们在那些恢宏的圣经故事的合唱中看到自己的胜利步伐，看到自己的宗教信仰，那不是笼罩在玄学之中的信仰，而是实实在在的东西，表现在看得见、波澜壮阔而有历史意义的戏剧里。正义的人有力量、正义的人必胜这种感觉，需要一种完全不同于创作《基督躺在死神的黑牢里》的那位神秘主义者的宗教气息，但是，不可以因人们对其世俗性有贬词而斥为不足道——今天常常有人这样。不错，《哈利路亚》合唱可能是一首加冕进行曲，亨德尔众多的圣经题材的清唱剧既非礼文性，又非福音性；但是这些作品已不再是原来意义的清唱剧，不再是大教堂楼厢里的唱诗班用的教堂音乐，而是用音乐表演的民间戏剧，是没有舞台的民间戏剧。合唱其实是演员，是剧情的主角。一切围绕它转，因为它代表广大群众，代表战斗、受苦、得胜、死亡又得救赎的人。在这些民间戏剧中，作为个人，英雄的存在意义来自广大群众的命运。英国新教和国家的政治目标、文化目标团结一致，使合唱有一个理所当然的立足点，使合唱成为戏剧中理想的群众角色：如果我们意识到，合唱神采奕奕正是希腊悲剧所蕴含的精神，更会觉得它不同凡响。

亨德尔的第一部清唱剧《以斯帖》（又称《哈曼与末底该》）其实是一部假面剧。《塞墨勒》、《亚历山大·巴卢斯》和《苏珊娜》是真正的合唱歌剧。《大力神赫尔克利斯》应该是巴罗克晚期音乐戏剧的最高峰，亨德尔自己称之为“音乐戏剧”。《德波拉》、《阿塔利亚》、《扫罗》、《以色列人在埃及》、《参孙》、《约瑟》、《伯沙撒王》、《犹大·马卡比》、《约书亚》、《所罗门》和《耶夫塔》是巨篇合唱悲剧。清唱剧分三幕，显示出它的歌剧根源；独唱段子和返始咏叹调明显地减少，叙述者（testo）由合唱担任，说明它在风格和形式上断然脱离歌剧。与感染力强大的主调音乐段落交替的庞大的合唱中惊人的复调结构，二重、三重、四重赋格，恢复古威尼斯人的楼厢唱诗班，偶尔有写来笔力遒劲的无伴奏乐段，宏伟的经文歌，冷酷无情的固定低音，华丽的声乐夏空，众赞歌幻想曲，简单的合唱朗诵或合唱宣叙调，利索的舞蹈歌曲，牧歌风格的诙谐段落，无不各得其所，以令人难以置信的富丽盛况总结巴罗克的一切成就。在这音乐的汪洋大海中，可以辨认出意大利的、法国的和德国的源泉，但是，合唱配乐的奇妙无比的美直接来自伟大的英国合唱传统，表现出他对英国赞美歌和礼拜乐的娴熟，这种音乐的尊敬的教父则是珀塞尔。

525

这种新的戏剧风格的主力是合唱。亨德尔探索以前卡里西米的合唱清唱剧，最大程度地提高它的戏剧性能。但是，统治并决定合唱写作的是民间戏剧的精神，要求极其灵活的表现手法。因此，清唱剧中那些伟大的合唱虽然有大量的最复杂的合唱复调结构，整个风格往往倾向于建立在厚重的音块上的自成起迄的、主调音乐的合唱写作，使合唱像一个坚实、不可分的浩浩荡荡的队列。这些合唱的旋律简单、坦率，往往比较通俗，咏叹调和独唱重唱则让人看到一个永不涸竭的抒情手法的宝库。那气势辽阔的旋律起伏刻画个人的种种情感和问题，和亨德尔的合唱之为群众的命运作诠释一样丰满有力。这位老练的歌剧作曲家不能完全忘掉咏叹调、二重唱和宣叙调，他的血液中流着这些东西，但是，现在他把重点放在合唱，乐队也受到更多的关注。

克洛卜施托克在他的史诗《弥赛亚》中定下的目标在亨德尔的清唱剧中得到实现。赫尔德责

备诗人只顾欢庆而忘记了讲解，但是他赞美音乐家写出了一部无与伦比的艺术佳作。《弥赛亚》定下了清唱剧的构思和风格，直至今日。这一巨大影响有利有弊，显然有其片面性，因为从形式上来看，《弥赛亚》在亨德尔的整个创作中是孤立的。最能生动地说明亨德尔足智多谋、创造力无穷的一个事实是，他接连创作了三部脱离他最常用的清唱剧形式的作品。他的大多数清唱剧维护清唱剧这个戏剧形式，但《快乐的人、幽思的人和温和的人》是一幅风情画；在《以色列人在埃及》中，他回到古老的故事形式（historia），用叙述者的宣叙调来串联各个场景；在《弥赛亚》中，他两种都不要，给我们一部突出抒情性的作品，凝神默想救世主的一生，仅仅通过浓郁的感情来体现其戏剧性。《弥赛亚》以后，大师立刻回去写作戏剧性清唱剧，在《参孙》中创造了一个人物和意境全部用音乐表现、具有戏剧现时性的天地。以色列人和非利士人之间的冲突主宰着悲壮的剧情。历史上敌对的两个民族照例用合唱来表现；一个代表可憎的野蛮疯狂，一个代表独一的深刻的信仰。 526

《弥赛亚》已成为现代清唱剧的典范。这是可以理解的，它把合唱、咏叹调和宣叙调结合成一首巨型的赞美诗，令人想象一个没有宗派色彩的基督教世界。可是，亨德尔的三十二部清唱剧中，只有这一部是抒情清唱剧，我们的认识如果只限于这一部，很可能会误解亨德尔风格的实质。

巴赫与亨德尔

带着音乐戏剧——不论是圣经内容，或者古典题材的——中所体现的对基督教和古代的看法，亨德尔深深进入启蒙主义和新的人文主义时代。巴赫则代表彻头彻尾的日耳曼艺术，他以路德派教会和管风琴师的琴凳为生活的中心。亨德尔的工作室向各种势力和影响敞开大门，而丝毫无损于他的个性。巴赫是深深扎根于故土的德国人，亨德尔是一个最终定居不列颠的世界公民。这一点常常被用作把柄，攻击这位生于德国的英国音乐家；人们不可避免地将巴罗克衰落时期的这两位巨人两相比较，结果通常是对巴赫不吝谀辞，乃至贬低了亨德尔。进行这样的比较是最不公平的，因为两人体现了使德国文学艺术增辉的最理想的对比和补充——一个是本国的，一个是国际的。马丁·路德和赫顿、克洛卜施托克和莱辛、海顿和莫扎特也是并立的，也一样地形成对立面，为艺术增添更大的光辉。不过，最重要的一点不能忘记，亨德尔的经历虽然是国际性的，他只能被看作英国作曲家，和他那德国同行完全对等。

巴赫勤俭节约，一首康塔塔前加上“Soli deo Gloria”（荣神的独唱）一语，另一首则冠以“二百零六塔勒十格罗申”——他的家庭开支。巴赫没有尘世的雄心。他对大自然也奇怪地冷淡。他似乎不意识听众的存在，完全满足于唱诗班的楼厢、大学音乐社、小贵族的客厅。一生中没有冒险、没有任意胡来的事情。这当然不是说他沉浸在音乐的超验世界里，他掌握这门艺术的每一种诀窍，他是乐器鉴赏家，是判断建筑物音响质量好坏的专家，人们常征求并尊重他的意见。虽然他那通常平和沉静的天性在难得的场合也会顽梗执拗——有一次导致坐牢禁闭，但他有一个真诚虔敬、和蔼的人的规矩本分的头脑，所以从来不放肆。必要时，他会坚持立场，甚至说一些不过分的奉承话；但是阻力太大，需要不断戒备，进行政治斗争时，他抽身离去，到创作中寻求慰藉。他的创作可能暂时遭挫，但从不萎顿，从不离弃他，即使在他失明以后。当他感到死亡已近时，他口授一首极其动人的众赞歌前奏曲《在最需要的时刻》，但即使在这时刻，他还是找回心灵的平衡， 527

吩咐把这首作品的名字改为《神啊，我站在你的宝座前》。

体力和脑力在亨德尔身上达到最完美的结合，二者似乎都是使不尽用不坏的。他充分享受生活，同时又有无限的创造力。逆境、失败难不倒他；被打得越重，东山再起的决心越大。他做事随便，同命运赌博，没到需要的时候就把全部力量投入一场混战。由于出现在大规模的论坛上，可以对广大公众讲话——这两个因素是巴赫所没有的，他的名气和影响在生前就很大。他成为英国的知名人士，巴赫是同莱比锡的学校小领导也不敢正面回答的小地方的主唱家。亨德尔是尘世中人，需要听掌声，生活在舞台脚灯的刺眼光照下，外部世界、大自然、王公贵族、公众对他是那么重要。当眼睛失明使这一切变成虚幻时，他崩溃了。这不是生理上的崩溃，这位强壮而冲动的艺术家勇敢地接受现实，不过他的创作力消沉了，1757 年写完《耶夫塔》后，他很少创作，仅仅杀青、加工旧作。

巴赫小心谨慎地对待每一种新风格、新形式，取样、挑选，然后带着新到手的东西试用一个时期。亨德尔对什么都欣然接受，立即以他独有的风格吸收。复调对巴赫来说是一种玄奥的挣扎，528 虽然他在最复杂的对位结构中手法无穷、舒展自如。但它总是叫他越走越深，仿佛寻找音乐的最终奥秘。遇到障碍，他不满意，就排除障碍、跨越界限、改变比例、强迫休止符合自己的安息点。亨德尔不同自己的创作格斗：亨德尔的复调有近乎拉丁式的清晰和均衡，主要目的不是玄，是各种元素的有力构筑。巴赫的主题素材饱含沉甸甸的预兆，让人觉得跟他走，会有意想不到的景色展现在眼前。亨德尔的主题创意柔顺可塑，无人能及；往往咏叹调的几小节引子便道出整个情节，言简意赅，斩钉截铁。

巴赫和亨德尔出现之时，西方音乐正处在十字路口。一个成为从巴罗克复调的最后一个高峰回首遥望过去的一种观念和实践的体现和最后丰碑。另一个朝相反方向，注视新的天地，给同行和后来者展现新的景色。悠长的巴罗克艺术时期以他们两位结束。

* * *

历史学家和公众习惯于把许多代人的巴罗克音乐仅仅看作一个准备阶段，巴赫和亨德尔的创作才是最终的目的和证明，尤其是巴赫。这不仅导致把将近两百年的音乐贴上“先驱”的标签，已是颇为令人遗憾；还造成不可原谅的错误，企图找到一条通往巴赫和亨德尔的一脉相承的发展线索。除了专业学者，一般人很难看出这种观念之荒唐可笑，因为巴罗克音乐的伟大宝库可以说根本未经开发，在公众中间和学校里传阅的一些专著的作者的资料来源只是文萃曲集中出版的少量样品。用巴赫的创作来衡量，这些著述家把不是、也不可能是这些大师的艺术信条强加在他们身上。作品中某些东西之所以被认为是“原始”或“粗浅”，是因为判断的出发点与托马斯学校主唱者的艺术立场全然不同。由于不熟悉历史和音乐，一部著名的英国音乐史教程的作者竟如此评论亨德尔的器乐：“众多的器乐作品不过是平庸的因袭旧套之作，可以写个没完，可以说毫无称得上创意的东西。”① 在音乐学研究的现阶段，还不可能写出一部具体而合乎逻辑的巴罗克音乐史，但是，就我们所知道的巴罗克音乐曲目，就我们对巴罗克音乐风格的欣赏，已足以看出像上述引录的观点之荒谬。

529 巴罗克栩栩如生地站在我们面前，有出色的风格统一，有按其娓娓动人的气质塑造各种艺术的力量。是它的惊人的同化力、形式因素的流畅，使它的信条得以传播、结出硕果。巴罗克音乐尚有广袤领域未经开发，这一事实不仅使我们享受不到伟大的艺术，也是造成今天的音乐处境可

① 恩斯特·沃克，著作同上，第 194 页。

悲的一个直接原因。17、18世纪的伟大合唱作曲家和歌剧作曲家知道如何用音乐传“情”，把戏剧和宗教化成音响，其浓郁强烈的程度迄今无人能及。在协奏曲、幻想曲、前奏曲、赋格曲和其他无数器乐曲中，想象力欢腾在音响世界的美中，融化为音乐，此后从未有人达到那样的境界。哪一代人都很少有这样的福分，欣赏得自完全自由的想象的音乐，欣赏无拘无束的音乐，甚至不受表现手段拘束的音乐，欣赏纯粹的音乐。

530

第十二章

洛可可—华丽风格—情感风格

路易十四统治后的时期

路易十四1715年驾崩之时，其专制政体统治几乎已达五十五年之久，法国乃至世界历史上重要的一页翻过去了。他将法国推至那个时代最统一强盛的地位，政治上、文化上莫不如此。在差不多两代人的时间里，这位法国君主成了全欧洲的中心；名望、敬仰、公认纷至沓来。但弓张得过紧，压力无法承受，反弹一触即发。但法国的外交、宫廷显赫气派、社会生活中的艺术，仍处于先进水平，因为其知识精英一直是一支活跃的力量，整个18世纪都没有中断过。

斗争矛头直指专制政体、教会和贵族阶级，这一斗争后来主宰了整个18世纪，其实早在这位专制君王在世时即已开始。彼埃尔·培尔（1647—1706）属移居荷兰的自由派人士中的一员，是提倡思想意识自由的先驱之一。他的十六卷《历史与批评辞典》（1695—1697）具有百科全书的规模，具有怀疑论和讽刺的倾向，具有斗争精神，反对偶像崇拜，目标尤在反对教条，为以后几代人提供了精神财富，启蒙时代的文学家即从中获益匪浅。接着出版了孟德斯鸠（1689—1755）的《波斯人信札》（1721），假以丰富多采的东方生活研究，讽刺批判法国的制度。孟德斯鸠探讨了道德与法律之间的联系及因果关系，倡导人们反对专制统治和严酷的惩戒制度，使启蒙运动获得了内容和目标。这位真正的启蒙思想家，反对殖民化、征服和奴隶制，预见到可能会出现一种基于议会制的、管理良好的自由立宪君主政体。

531

伏尔泰继续孟德斯鸠的事业。他更加直言不讳地反对教会，文笔更流畅，成为第一位伟大的历史普及者。但伏尔泰并不引导时代，仅仅表现它。他成为18世纪最伟大的风格家，最机智的辩论家，最有气质的思想家，但作为哲学家，他仅仅是个敏锐的中产阶级分子。方兴未艾的自然科学，产生了第一批伟大的研究成果，他为之陶醉。他质疑教条，抨击教会，就上帝存在的问题，小心翼翼地玩弄着晦涩的文字游戏。

正是狄德罗及一群杰出的文学家所编的《百科全书》（1751—1776），才使18世纪的精神昭然可见。我们现代的百科全书，为避免宗教与政治偏向，都成了缺乏创见的参考手册；只是简明客

观地阐述人类各门类的知识。我们需要这些百科全书，因为精神活动的巨大发展，使个人再也无法拥有百科信息。但旧式百科全书是为逐页阅读而编，因其作者仍在努力传授普通知识；狄德罗及其同事，更想给读者一种哲学概念和世界观。每个世纪、每个时代都在寻求真理，这种徘徊不定的寻求，是人类美丽的悲剧。但18世纪相信自己能够找到绝对真理。《百科全书》用谨慎的措辞，以科学对抗宗教，又因受到新生的科学貌似正确无误的极大鼓舞，便自称有权给每个问题以明确答案。编者们花了二十二年时间，才完成了这些带有地图和附录的巨卷，而这二十二年中，反对国家和教会的斗争没有停止。在这一伟大事业中，狄德罗统帅一支本国"哲学家"大军，但其中只有两人称得上是真正的哲学家，即德·霍尔巴赫和康狄亚克，而其他人缺乏思想体系。他们不理睬超越经验范围的任何事物，摒弃不为科学与国家服务的任何事物。他们描写地球上的任何东西，都同样熟练，都同样自信给读者的信息确凿无疑。可是《百科全书》中的文章，其实会误导肤浅的读者，其内容及作者，即使在1789年，也都是有重大争议的，事实至今依然如此。他们永远地扩大了人类思想的框架，虽然要充实这一框架，他们还没有真正的艺术和深刻的视角。

三个国王的戏剧

532

法国的三位君主，他们的名字被当作象征，代表了他们的时代，也许是一出辉煌的三幕悲喜剧的中心。第一幕是法国巴罗克：时间——鼎盛时期，路易十四时代；地点——巴黎凡尔赛，所有的贵族宫廷，都把自己包裹在专制主义的傲慢浮华之中。这一幕由吕利担任指挥，讲究仪式，从中散发出日益增长的强烈悲情，豪华的排场，驱动了一个本质轻浮的世界。第二幕虽然仍旧致力于法国传统的王室浮华，却奏出不同的调子。它所展现的舞台缺乏认真、哀婉和庄严，伟大的传统成了一个华丽世界的中心——但是放眼四处，随处可见艺术之美。这就是洛可可，始于摄政时期，持续到路易十五统治的后半期，它向全世界展示了非道德范畴内最轻松、最美妙的娱乐、田园作品、狩猎和色情的牧歌，充满着微笑、叹息、哲理、对话以及羽管键琴纤细的叮当声。耶稣会和詹森教派之间的长期争斗，损害了教会，大众在挨饿，富裕起来的中产阶级不安分守纪，要求更多的政治权力——但有好几千人却过着无忧无虑、奢侈挥霍的生活，甚至玩弄起会送他们上断头台的思想，因为即使这样玩命的人，也不相信现存秩序的道德基础。但这是通常在革命前夜出现的征兆。这样，洛可可便成了这个贵族世界的艺术，其核心是追求感官愉悦、享乐主义、鉴赏、艺术、不道德。前一时代，以理智的古典主义形式隐蔽起来的一切，现在都浮现到表面，只要遵守华丽世界的礼节，便可抛弃所有的限制。在试图评价法国洛可可时，我们必须知道，这一王朝的神圣之处是闺房，其偶像是妇女，其情调是随意性。这是德·蓬巴杜夫人和杜巴利夫人的时代，一个不讲道德的时代，一切都以这些女性楷模为标准。

然后是这出皇室风格戏剧的第三幕，路易十六时代，是18世纪的终场大幕落下之前的尾声。该世纪刚过中叶，一种比较冷峻、比较严肃的精神，从洛可可的阴影中再次凸现出来，此即古典主义精神。虽然君主、财政大臣、红衣主教、将军乃至交际花都处于变动中，事实上，古典主义的余烬从未完全熄灭过；在18世纪60年代时，无穷挥霍的恶果开始引人注目，哲学家与道德主义者也在煽风点火。思潮往往超越国界，此时整个欧洲都迷上了古典主义，狂热崇尚废墟与古董。洛可可装饰者的幻想越是大胆，人们越是唯恐避之不及，越是要在古典建筑的宁静中寻求沉思冥想

533

的乐趣,越是要观赏贾姆巴蒂斯塔·皮拉内西的古罗马纪念碑雕刻,或者阅读温克尔曼关于古希腊艺术的著作。庞培和赫库兰尼姆的出土文物,煽起一股真正的古典热。但路易十六的风格,并非刻板模仿古典主义,还是受到洛可可的很大影响。这种风格精细华丽,喜好适度的外形和宏伟的规模。然而,从迪巴里夫人居所嘈杂炫丽的室内装饰,发展到路易十六的王后玛丽·安托瓦内特卧室里安静的室内乐重奏在装弱音器的乐器上奏出美乐,这中间走过了漫长的道路。这种古典主义的奇特魅力,在于其神圣的童趣,那不是古代的翻版,而是高贵雅致的宫廷风格,创造者认为,这种风格同以往贵族艺术的过度奢华相对立,代表了中产阶级的优雅。

但这出戏的第三幕是收尾的。人们周围的巨大反差,迫使他们寻求解决。封建贵族生活在奢侈之中,人民为供他们穷奢极侈而在重负之下挣扎;贵族老于世故,农民具有纯朴的道德力量;耶稣会教义避开反教权主义的秘密社团的攻击,现代自然科学的出现,受到神秘主义者的挑战——所有这些矛盾都极其尖锐,这些爆炸性的现实,一触即引发大屠杀。巴士底监狱传来的大炮怒吼声,结束了这出戏剧,最后是激进的长裤汉冲进了女人的闺房。法国大革命的恐怖之夜,打断了歌舞升平的欢乐白昼,三王之剧就此落幕。

洛可可从解体的巴罗克中兴起

18 世纪专注于拆卸巴罗克建造的大厦,那座风格的伟大纪念碑,甚至最后的石块尚未运送到顶端,就开始崩塌了。新的艺术信念的本质,即激励一切——从政治哲学到音乐——的思想,是对自由的渴望:从陈规中,从僵化的风格程式中,从一成不变的艺术形式中,获得解放。这一切代表了对巴罗克动机力量时而无意识时而极其有力的反叛。巴罗克艺术和思想,诞生于反宗教改革的运动中,借助于雄辩、火与剑、十字架,上升到惊人的显赫地位,成为专制主义的艺术表现,在渴望自由的人们的眼中,成为受诅咒的对象。人们喊出"回到自然",这一口号在法国引起有力的反响,因为这个国家长期受到未开化的专制主义的践踏。正是在法国,争取自由的伟大战斗后来打响了,导致了大革命,但争取自由的最初尝试,显得矫揉造作,虚假浮浅。

534

人人嘴上都挂着回到自然的口号,为此作贡献,人人都有份。巴罗克迫使树和花按预定形状生长,规定水流动和下落的方向,简直就是歪曲了自然;洛可可走得更远,创造了自己的自然世界,有湖泊,有小茅屋,有羊群,有草垛。但是住小屋、漫步草地的人,是讲究穿着的绅士,上身是刺绣的锦缎外套,下身是及膝的缎子裤,着长丝袜,鞋上镶银扣。妇女们有着女侯爵的优雅表情,戴着意大利翁布里亚女牧人的宽边草帽,但她们裸露着手臂和肩膀,她们那用衬架撑起的裙子,每遇草丛必被钩住。对自然的全身心的热爱,事实上是一个颓废社会的新游戏。人们和小羊羔玩耍,相信自己发现了回归自然的道路,相信自己的田园游戏,代表了极端自由的表现手法。"矫揉造作"这个词,曾经用来说明这种自然崇拜,但这种指责不合适,因为当一切淹没在虚假情操的幻觉世界中时,矫揉造作就消失了。自然和世界的虚幻概念,在洛可可精美的风景画里,表观得最令人信服了,因为除了华托——原是佛兰德斯人——法国风景画通常是建筑式的绘画,表现修饰整洁的公园和正规的花园,点缀着大理石雕像、小凉亭,以及令人伤感的人造遗址。于贝尔·罗贝尔是一位著名的风景画家,尤喜爱这类景色,为自己赢得了"遗址画家罗贝尔"的称号。这种风格不需要大胆创新的建筑师、能力很强的戏剧家和音乐家;这种风格其对象是装饰家。洛可

可这个名称(来自法语 rocaille，系指人造假山和穿孔的贝类工艺品)，表明这种风格主要是为内部装饰所用，因而成了巴罗克全盛期浮夸的绘画和建筑的对立面。

在过去的三个世纪里，建筑师的创造性，曾异常丰富，这时却在衰落；过去完全是主宰空间的大块面建筑，这样的艺术想象，已不能激励艺术家。对称有序与系统连贯，已被自由发挥和形状和外观的动态平衡所取代，并往往掩盖建筑的轮廓。表现的艺术，将内含寓意的作品处理得宏伟庄严，堂皇浮华的格调再也吸引不了这一代人。这个社会更感兴趣的是，传播流言蜚语，谈话，音乐，调情，好两人密谈而非大型招待会。人们再也不造外观堂皇的大宫殿和两翼多侧厅的精致住宅；流行的是小公馆、亭子、宝塔、花园住宅，都是可以舒适隐居、避开公众视线的地方。 535

这些观念表现了对艺术思想和美学原理的彻底修正。巴罗克企图征服、改变、升华并实现拯救；洛可可则希望娱乐。这种重亲密行为与内部装饰的艺术——在所有艺术门类中都是如此——以机智、优雅、修饰和娱乐，同巴罗克戏剧性的紧张度、浮夸的语言、伤感的力量、粗线条以及丰富的激情，形成鲜明对比，并以"多样化" 为其座右铭，因为洛可可最不喜欢单调乏味了。在文学艺术的每个门类中，趣味都转向追求小巧、纤细、优雅手法的主题。《圣经》故事与宗教主题，一般退居次要地位。华丽风格的突出主题是爱情；但爱情已不再是动摇人类生存根基的伟大激情，也没有丰腴女子和急不可耐的贪色男子那种强烈的感官肉欲，而这正是荷兰巴罗克画家笔下的主题。爱情成为纯粹的优雅表演，演员则是穿着极时髦的男子和身披精制长袍的媚人女子。

然而，在这种过于纤巧的超脱艺术中，存在着一种奇怪的两重性，因为虽然肤浅的装饰和相当虚假的社交游戏二者密切相关，但对真正自然主义的强烈爱好，倒也产生了艺术性颇高的肖像艺术。乡村游乐会(fêtes galantes)的画家，描绘田野和树丛中的节日欢乐，优雅的人物在诗歌意境的幻想世界中舞蹈、野餐、调情，其中人物的人类特性，并未被抹粉的假发、胭脂、美容黑斑所掩饰，而当时有地位的人不能不这样打扮。早期洛可可最伟大的大师是让·安托万·华托(1684—1721)。这位佛兰德斯大师定居巴黎后，为周围环境中的精神所征服，以优雅代替特有的粗壮迟钝。弗朗索瓦·勒穆瓦(1688—1737)和尼古拉·朗克雷(1690—1743)都是以同样方式创作的杰出画家，但都不能撼动华托的主宰地位；甚至弗朗索瓦·布歇(1703—1770)—— 篷巴杜夫人随员中最令人敬仰的艺术家，也无法与华托的诗意与崇高格调相匹敌，虽然其技巧、创造性及熟练可与之比肩。华托无疑是最伟大的洛可可艺术家，所有其他艺术家奉为楷模的大师，但他的世界并未主宰路易十五和路易十六的时代。华托属最早描绘资产阶级平庸生活——人们简单而未经润色的现实——的艺术家之列，他背叛了自己的佛兰德斯祖先和资产阶级出身，或许还有他资产阶级的同情心，这样做完全是因为要跟上法国的时代潮流。因为在他的资产阶级的风俗画中，虽有一种严肃的同情，却并未反映社会的洛可可意识。 536

正是布歇成功地把奥林匹斯山带到了人间，带进一个浮华的风流社会的圈子。布歇的一生创作是对妇女的赞颂，但是他笔下的妇女，既不是荷兰巴罗克风格的、过度肥胖的肉感女性，也不是文艺复兴时代傲慢的贵族美人，而是体态轻柔的女神和宁芙仙子，她们纤细的体态，还没有完全发育好，然而已经意识到自己身上颤动着的生命，也了解了生活的一些秘密。洛可可积累起来的一整套戏剧道具——牧羊女、女神、宁芙仙子、轻浮女子、玫瑰色的云彩、丝质服装、雅致的闺房、波光粼粼的池塘——都用于布歇的主题，即洛可可的主题，如：打断的幽会，沐浴美人，暴露的秘密情人，古怪的少女，乡村游乐会。他的作品中经常带有过于甜蜜的格调，过于注意肖像人物的化妆，玩弄玫瑰色的中间色调，复杂的色情性，很快使他那装饰性很强的绘画成为批评的靶子。洛可可风格专注于其脂粉世界的轻浮优雅，但随着定期的美术展览，对这种风格的反应，更加明

确地表达了出来。批评成为要认真考虑的因素，于是百科全书派加强了对布歇美学原则的批评，布歇的命运之星开始暗淡下来。

布歇的风格继续由个别艺术家加以发展，一直到大革命时代之后才终止，但总的基调转向了说教的中产阶级艺术家，如让·巴蒂斯特·夏尔丹（1699—1779）和让·巴蒂斯特·格瑞兹（1775—1805）。但布歇、朗克雷和弗拉戈纳尔的艺术，是完完全全法国的，因而至今为人注目。尽管格瑞兹道德原则后面的意图皆可赞扬，但从画家笔下最正经的女性那明亮的眸子里、湿润的双唇上，人们仍不免看到一丝淫荡；甜蜜活泼的少女也许会垂下眼睛，但若有人请她们跳加伏特舞，她们会很乐意。布歇精神中的某些东西到处可见，绝不再会从法国绘画中消失。他所用分散的光和对色彩的处理，预示了印象主义，雷诺阿画中芬芳摇曳的柔和光线，同其有血缘关系。

537

法国洛可可的音乐

吕利在法国的特殊地位，他所产生的绝对力量，同样还有其举世敬仰的作品，都使法国确立了音乐大国的地位，但在18世纪，法国作家仍然声称，其音乐凌驾于意大利音乐之上（在他们眼中，德奥人甚至还算不上什么），这时他们未意识到所声称的东西已不复存在。吕利庄严华丽的皇家巴罗克风格，其音乐戏剧宏伟的结构，被正在兴起的洛可可所破坏。路易十四王朝鼎盛时期的形式主义，变成了感觉（sensibilité），这种感觉再次确立了自己复杂的规范，反映了我们称作华丽风格的那个矫揉造作、风格化了的世界。华丽风格的感觉所无法忍受的一样东西，即是简朴；这种风格需要多样性与精致，装饰强行进入抒情悲剧那高尚的台词，将这一体裁引入更流畅的洛可可领域。田园歌剧和歌剧芭蕾，接着将巴罗克歌剧转变成既非壮烈也非宁静的东西，这种歌剧，如同风景画一样，都使观众认识了客厅社交。贵族们在路易十五的带动下，都乐于参加表演，他们穿上田园服装，在歌剧或芭蕾中扮演不太困难的角色，并坚信那是最平民化的行为。

看一眼这些歌剧的乐谱，你立即会深深感觉到音乐织体的贫乏。取代吕利神奇的旋律的是，短小终止式之间的气喘吁吁的乐句；草率的和弦取代了仔细的声部写作；仅为和声提供必要基础的无价值的低声部，取代了富有表现力的低音进行。羽管键琴音乐中，旋律分割得更琐碎，不断重复微型动机，这种小群的重复乐句便成了华丽风格的风格特点。对位结构消失了，代之以主调和弦伴奏。同这样装饰性的音乐相比，装饰艺术虽装饰过多，但还是小巫见大巫，因为当时特有的羽管键琴小曲，简直就淹没在各种装饰音中——以致常常听不出主旋律的进行。

华丽风格未能消除的东西，却由时代的理性主义倾向将其窒息了。理性主义已经扼杀了17世纪的抒情诗；后来又用其他依靠韵文的文学形式取而代之，这是事情发展的必然结果。18世纪没有重要的抒情诗，直到世纪末才产生了一位真正的诗人——谢尼埃——但又被大革命杀了头。这个时期的史诗干瘪空洞，韵文悲剧浮夸说教，喜剧除博马舍的两部杰作外，都充斥着抽象的性格分析。音乐未能逃脱这一倾向。从每本小册子、每封信、每篇序文中，都能听见古罗马哲学家波伊提乌那古老的格言：音乐乃理性思索。这一时期法国最伟大的音乐家——也许在整部法国音乐史上也是最伟大的音乐家——是拉莫，他在第一部作品中就宣布，他的目标是在音乐中恢复理性。这位法国人忠于笛卡尔传统，忠于对知识的批评；因此重要的是方法论，而非事物本身。但这就使音乐和抒情越过了其生存的上限，在空气稀薄处需不断输氧。而赋予生命的氧气，

538

来自于文学和其他音乐外的因素，因为除了相对少量的室内乐外，其他音乐都依靠联想性的曲名、故事和标题。

吕利死后，进入衰落时期。只有他的学生帕斯卡尔·科拉塞(1649—1709)，有几部引起人们兴趣的作品，成功接近了大师风格；他很熟悉吕利的作曲法，曾在老师的通奏低音声部中写出数字低音。马克·安托万·夏庞蒂埃(1634—1704)是位杰出的教会作曲家，曾试图与吕利竞争，但其《美狄亚》是部较弱的模仿之作。科拉塞的《泰蒂与佩莱》和《四季芭蕾》，以及意大利作曲家加蒂(吕利的又一个学生)的《希拉》是德图什之前仅有的成功之作。安德烈·卡迪纳尔·德图什(1662—1749)从士兵而成为作曲家，有旋律创意的天赋，有复杂的和声感(虽然那是本能的而非有意识的)，不时表现在大胆运用的不协和上。然而，通过所有这些新的出发点，抒情悲剧的风格和结构一直延续到格鲁克才有变化。吕利的不朽成就极受尊崇，但是他的后继者都没有创造出吕利那样的戏剧概念，他们的作品仅仅留下片断，即那些优雅的舞曲、序曲以及某些曲调，才使这些作品免于被遗忘。但是，虽然外在形式得以保留，内容却消失了，当情节和动作仅仅作为芭蕾的外表，即娱乐性芭蕾时，悲剧最后的残余就都消失了。

芭蕾歌剧成了抒情戏剧最流行的形式；每一位作曲家都进行这样的创作。其原型是由安德烈·康普拉(1660—1744)在其《风雅的欧洲》(1697)中创造的。康普拉是吕利之后、拉莫之前最重要的歌剧作曲家，他用意大利歌剧的因素扩展了吕利的歌剧体系。他的乐队更加活跃多变，他的旋律更具活力，但他把装饰音和花腔又偷偷地带回到歌剧中来，而这正是吕利为捍卫古典主义的简洁明了而加以坚决剔除的。其他或多或少成功的歌剧作曲家有马雷、穆莱、勒贝尔、弗朗科尔、德马雷、蒙泰克莱尔和勒克莱尔，在以后各节有关其他领域的创作中将要讨论他们。 *539*

由于吕利制造的独特局面，要发现这位音乐界大独裁者的同时代人及后继者(也许包括那些最令人感兴趣的人)，直至拉莫1733年上演《伊波利特与阿里西》之前，我们不得不到抒情歌剧以外的范畴中去找。教会音乐与室内乐，感受到了吕利的巨大影响，但还不太有力，且无政治压力；他们能吸收某些意大利音乐，因为那些远方的音乐非常迷人，在法国也并非不为人所知。我们从塞巴斯蒂安·德·布罗萨尔的信函中可知，当时的唱诗班指导很了解意大利的音乐，意大利教会音乐的许多手稿也在法国流传。人们尤其尊崇卡里西米，他受欢迎的程度，竟然令从前的史学家相信，他确实到过法国。但尽管对意大利教会音乐如此有兴趣，意大利风格仍旧只是法国教会音乐中的一种表面特征，法国音乐的大师似乎仍旧忠于自己宗教艺术的传统。然而这些传统并没有回溯到文艺复兴时的法国－佛兰德斯著名乐派，而似乎是由尼古拉·福尔梅(1567—1638)创立的，其经文歌，许多系为双唱诗班所作，可能以威尼斯为楷模。阿图斯·奥特库斯托(约1590—1658)，托玛·戈贝尔(逝于1672年)，尤其是亨利·迪蒙(1610—1684)，都属这一创造性(但更具装饰性而非表现性)的教会音乐风格的主要大师。迪蒙的作品已在尝试把法国宗教音乐戏剧化，这个过程在意大利早就完成；但意大利康塔塔和清唱剧中现实主义及艺术激情的表现，在法国几乎没有很快照搬，卡里西米的戏剧力量几乎没有些微表现。

直到吕利天才的戏剧效果和舞台华丽置景的出现，才吸引了教会音乐，这类宗教艺术才兴盛起来。他的《感恩赞》是幅辉煌的“壁画”，仍旧回响着战斗的喧嚣和疯狂，而其《上帝怜我》是一首祈祷曲，动人且哀婉。值得一提的是，这个领域的两位重要作曲家，迪蒙和吕利，原都不是法国人(分别是佛兰德斯人和意大利人)，然而他们创造的作品具有典型的法国性格，这在法国音乐史上还是常见的。法国乐队经文歌一旦确立，便有一些优秀作曲家献身于其创作。米歇尔·德·拉朗德(1657—1726)在法国赫然耸现，成为令人印象深刻的人物，很可以置于法国最伟大的音乐家 *540*

之列。康普拉是吕利和拉莫两代之间有代表性的大师。拉朗德受到路易十四无所不能、无所不在的"音乐总监"吕利的显著影响，却能保持自己的艺术独立性，在从鼎盛期巴罗克转向洛可可时，以乐队经文歌展示了法国音乐的里程碑。意大利影响不强，仅表现在对话音型和协奏性咏叹调中；但总的装饰性、节庆式音调避免了神秘的冥想和忧伤的忏悔，使这种音乐成为典型法国式的，同意大利和德国的教会音乐明显不同。

若讨论法国教会音乐的美学与理论，我们会发现，在近代替代自发的宗教灵感的严格、有时却无意义的规范，皆出现于18世纪初。布罗萨尔在其《辞典》中将教会风格（stilo ecclesiastico）描述为"充满威严、庄重与严肃，能激励奉献并将灵魂交与上帝"，还说，借助于这些特点，这一风格"适用于教堂"。从此，具有宗教性，不再是音乐本身，而是某种预定的风格，可适用于教堂——这样便从内容过渡到了目的。这种音乐，最适合于为国王在凡尔赛的宗教崇拜伴奏：音乐写得很好，洪亮，欢庆，尊严，维持了一个泱泱大国的君主的崇高地位；但音乐从未提醒国王，他的宗教不只是本民族确立已久的传统。拉朗德的学生与追随者甚多，教会音乐在全国兴盛起来；但作品手稿现分散存放在各图书馆内，这个问题反映了音乐文化史地图上的一个空白点。

18世纪最初几年，法国小提琴乐派起源于科雷利奏鸣曲的精神。法国音乐家热情接受了这些作品，但这之前，他们已逐渐形成一种器乐风格，非常强劲，足以把新风格仅仅当作激励因素而非压倒的影响。法国作曲家学意大利人，开始写奏鸣曲，但最初他们仍恪守组曲精神，法国最早的奏鸣曲是连接相当松散的舞曲组曲，偶尔插入一支咏叹调。组曲古老的形式，即阿勒芒德－库朗特－萨拉班德－吉格（表面上是四乐章，但因库朗特通常是阿拉芒德的变体，故实际只有三乐章），事实上同意大利组曲、斯卡拉蒂式的交响曲以及协奏曲相一致。所有这些形式有一同样特征，即两个活跃的乐章，中间插入一确有审美效果的、宁静徐缓的乐章。

541 洛可可初期的法国作曲家，不喜欢较大的形式，迫不及待地要得到符合他们趣味的、所谓有趣而且是插入性的小曲。因此，法国组曲不久便大量地出现小步舞曲、加沃特舞曲、布雷舞曲、歌剧和芭蕾选曲，显然有一种向标题音乐发展的倾向。以后受意大利影响的奏鸣曲，不像纯粹的法国组曲，结构更令人信服；因为许多杰出的法国小提琴家向著名的意大利大师学习，法国奏鸣曲显露出些许意大利弦乐的古典主义痕迹。让·费里·雷贝尔（1661—1747）、让·巴蒂斯特·西奈耶（1687—1730）和雅克·奥贝尔（1678—1753）是这一乐派的主要大师，其高峰是让·玛利·勒克莱尔（1697—1764），他的个性主宰了18世纪法国的器乐合奏。其后所有的作曲家，包括让·约瑟夫·德·蒙东维尔（1711—1772）、弗朗索瓦·弗朗科尔（1698—1787）、加布利埃尔·吉耶曼（1705—1753），甚至彼埃尔·加维尼耶（1728—1800），都受惠于他。但玩弄田园效果，本是风俗画和风俗音乐的特点，却也进入了大型形式，许多室内乐的标题表明，音乐仅仅提供愉快诙谐的娱乐。吉耶曼1743年的曲集清楚表明："六首四重奏奏鸣曲，即是横笛、小提琴、低音维奥尔琴和键盘通奏低音，四者之间优雅有趣的对话。"

这一辉煌（即使算不上很深刻）的小提琴乐派，废黜了古老的弦乐器。甚至在法国喜闻乐见的低音维奥尔琴（即腿式维奥尔琴），也不得不在大提琴面前退隐。但这一过程直到马雷——这种风格的最后一位大师出现，才告完成。马兰·马雷（1656—1728）是吕利的一位学生，在其旋律美丽、忧伤、丰富的五卷作品集中，保持着纯粹的巴罗克传统。①

---

① 利奥奈尔·德·拉·洛朗西厄（Lionel de la Laurencie）的杰出著作，《从吕利到维奥蒂的法国小提琴乐派》（巴黎，1922—1924），研究的是相对不为人所知的法国小提琴乐派。

各种洛可可音乐中，最典型法国式的、最能代表时代精神的是键盘音乐。在17世纪的早期羽管键琴家之后，18世纪则有一支完全掌握这种风格的乐派。路易·马尔尚（1669—1732）、让·弗朗索瓦·当德里厄（1684—1740）、路易·尼古拉·克莱朗博（1676—1749）、弗朗索瓦·达然古（1714—1758）以及路易·克洛德·达坎（1694—1772）是一些著名的大师，都是各自乐器卓越完美的大师。但若要寻找同时在别国兴盛的伟大的巴罗克键盘艺术，如伟大的前奏曲与赋格、大胆的托卡塔、炫技的幻想曲，以及珠连璧合的组曲和帕蒂塔，人们会失望的，因为所发现的是优雅诙谐的小曲，充满难以描述的装饰音和细微的附点，活跃的节奏与和声，大量的小装饰音像彩色纸屑在空中飘浮不散。这种音乐不是为大众的，不适合在大音乐厅演出，因为它是为贵族沙龙里讲究的行家而作的。羽管键琴家对时代流行口号的好奇，并不亚于画家，他们以几百首风俗小曲，同样产生回归自然的效果。结果惊人地类似，证明了文化艺术潮流的明显力量，因为所有的小风车、牧羊人和牧羊女，都如同布歇的绘画那样精细优美。 542

尽管有娱乐的丁当乐声，这类甜甜的音乐夹心糖艺术，居然哄骗了外国人。他们虽看不起羽管键琴小曲，但却在这些小曲里，看到了自己喜欢拥有的东西，即某种轻快、流畅和灵活。至此我们尚未论述到法国最伟大的羽管键琴家，洛可可艺术中令人瞩目的人物——库普兰，人称“大弗朗索瓦”（1668—1733），因为这位作曲家总结了本国的艺术原则，也许是摄政时期最有特色的天才。作为18世纪初的大师，他在许多方面仍局限于巴罗克，虽然他的艺术——如同所有的法国羽管键琴音乐——是从琉特音乐的细微气氛中发展起来的，他却未沉溺于以后华丽风格那种柔情的伤感；的确，他的小回旋曲常常保持可塑性和确定的形式，虽规模小，倒也有很大发展余地。

只有在科学性和历史性方面未得到充分训练的人，才会将华托和莫扎特作那样多的比较，两位艺术家不仅时间上相隔数代，而且美学与气质上也有很大差异。与华托相当的是库普兰，其风俗小曲，用声音描述了与绘画相同的乡村游乐会，同样雅致，同样富有诗意，同样具有装饰性。他出自一个因高雅音乐匠人而令人敬仰的王朝，是位诗人，键盘音乐最佳诗人之一。如果我们还记得，印象主义艺术家同华托和布歇具有何种关系，我们就会懂得德彪西和拉威尔为何狂热崇拜库普兰。库普兰无数羽管键琴曲、三重奏鸣曲以及“皇室协奏曲”，完美表现了如同德彪西声称的法国音乐美学，后者骄傲地称自己为“法兰西音乐家”；的确，同这位古代羽管键琴家及其远亲相比，很少有音乐家比这位现代钢琴大师更有资格声称自己可冠以这个头衔。他们的美学概念，即法国的音乐美学，提倡音乐可陶醉人、娱乐人，也许还可打动人心，但不可产生眼泪和激情。

这种音乐，如同这一时期的绘画，避免意大利人那样热烈的抒情性；总是控制音乐的爆发（若可称之为爆发），调节音乐的情绪，滤掉音乐的响亮。既然音乐的灵感主要是精神上的（德彪西仍大多依靠诗歌），每一小曲冠一标题，当不会令人吃惊。库普兰的许多小曲所描绘的袖珍画面，其标题可写满一本百科全书，诸如《假正经的女人》、《荡妇》、《讨人喜欢的女人》，还有《迷人的女人》、《捣蛋鬼》、《钻营者》以及《神秘的路障》这样的标题并不足以代表音乐所表现的思想。虽然同行们玩弄键盘，完全满足于从中得到迷人的音响，库普兰却感到，组曲中那些永恒的舞曲，终究会因其难以忍受的重复而完结。他知道，法国的音乐概念，并不容易接受主题—动机式的发展，但这是形成更大作品的音乐结构原则，虽然只不过是舞曲组曲，因此他仿效画家，倾其天才于性格小曲，像华托与布歇那样用最细腻的笔触。通过音乐看到的人物，大大不同于其标题所示，或者说，所宣布的主题，同按该主题写成的音乐之间，鲜有一致，但这并没有削弱这种细腻、富有诗意的艺术的长处。这些小曲同自然的关系，同其描绘对象的关系，处理得总是和华托整洁的花园 543

或罗贝尔的废墟那样的题材完全相同,因为这些景象就在艺术家的想象中。德国的大师们惊讶地注视着这一艺术。巴赫与亨德尔勤奋地学习,仿效库普兰、泰勒曼及其同行,他们,也包括C.P.E.巴赫,以库普兰式的手法创作,最感到得心应手。库普兰身上有种高卢气息,净化、去除了所有外国的东西。这正是令他吸引人、令他无可比拟的地方:他是法国音乐的体现,虽然不是法国最伟大的作曲家,却堪称确切了解其艺术的局限性、并绝不超越这些局限性的作曲家。[①]

拉　莫

我们现在来看法国音乐中一个最不可思议的人,这位作曲家,其灵感是典型法国的,如同巴赫和斯卡拉蒂分别是典型德国的和典型意大利的;他是唯一胜任所有领域的法国作曲家,这些领域系由法国思想所孕育——他是深刻、敏锐的思想家,伟大的作曲家,卓越的演奏家;他的理论著作成了现代音乐理论的基础,他的作品充满了大量似乎永不枯竭的创意,他是天生最优秀的剧作家,一位其作品处处有灵感的艺术家:这就是让·菲力浦·拉莫(1683—1764)。这位最伟大、最法国化的作曲家,一直被看作为大思想家而经常提及,不时以生气勃勃的羽管键琴作曲家面目出现,但作为18世纪最伟大的、富有独创性的艺术家之一,他却完全遭到忽略。

544

他的本能驱使他创造真正的戏剧——他辉煌的合唱,确实直接引发了格鲁克类似的作品——然而他无法保持整幕的戏剧进行,因为启蒙思想的理性倾向,华丽风格所玩弄的寓言-神话把戏,都迫使他的描述离题,迫使他怡情嬉戏。他是笛卡尔的信徒,相信音乐家能够超越自己要谱写的文本,以致宣称可为任何报纸谱曲。结果他愿意为最劣等的台本谱曲,这对他的歌剧是致命的。他最具独创性的理论发现,遭到知识仲裁者——百科全书派人士的误解,令他卷入无穷无尽的争议之中,因此不可思议的事发生了:欲以知识控制全世界的那些人宣称,拉莫也许是可尊敬的学者,但不可能是大音乐家,因为他的博学扼杀了独创性。拉莫想致力于描述人性,但却遭严厉拒斥。1745年之后,他不再为大众写作,此后仅为宫廷提供娱乐。他的优美风格加强了,配曲比以往更细腻,但再也听不到激情迸发的语调、英雄气概的洋溢。他大量的小步舞曲、加沃持舞曲以及声乐小曲(airs de chant),比以往更漂亮,但仅仅是嬉戏。"日复一日,我的情趣渐增,但天才丧失。"他对夏巴农感叹道。这时,这位头脑敏锐的艺术家-哲学家没有意识到,他为自己、为人性而创作时,天才依旧,因为他致力于描述人心;而向轻浮、放纵的宫廷提供音乐,他就只有情趣、机智和能力了。

随着他的《伊波利特与阿里西》(1733)的上演,五十岁的拉莫,占据了自吕利去世以后一直空缺的领袖地位,这一地位不按其歌剧的成功、而按该歌剧所引起的激烈争论来衡量。公众分成两大阵营:吕利派与拉莫派。对吕利的记忆,在他去世后半个世纪仍然很强烈,因而即使拉莫这一层次的天才,也不得不屈从这一记忆。拉莫深受吕利派批评的影响,他被谴责为他们偶像的敌对者,因而他为自己的《风雅的印度人》(1735)写了篇长序,表达自己对吕利真正而非虚假的仰慕,

---

① 由于法国管风琴风格同法国羽管键琴风格没有什么不同,也由于所有法国羽管键琴家实际上都担任管风琴手,所以他们的作品不但在羽管键琴作品集,也在管风琴作品集中可以找到。见费利克斯·亚历山大·吉尔曼(Felix Alexsandre Guilmant):《管风琴大师档案》,其中有安德烈·皮罗(André Pirro)的重要序言;也见《法国羽管键琴家》(杜朗),以及库普兰的键盘作品(杜朗)。

但这一姿态毫无用处。拉莫完全失望了，因而想马上放弃斗争，这时，伏尔泰本人为他辩护了，“我能理解，他大量的八分音符会引起吕利派的反感；但从长远来看，就改进这个国家的趣味而言，由拉莫的趣味来主宰，也许是明智的。”[①]拉莫的下一部歌剧《达达努斯》（上演于 1739 年），引起巨大争议；评论家声称其尽是难点、充满乐队的喧嚣，“甚至乐手们整整三小时抽不出时间打个喷嚏。”后又经几次尝试，拉莫最终放弃严肃音乐戏剧的创作。他对付不了洛可可强加给抒情戏剧的种种限制，不得不接受华丽风格的准则，即嬉戏娱乐。 545

拉莫保留了吕利英雄歌剧的轮廓和形式，然而难得达到佛罗伦萨乐派的戏剧激情与连贯性。他那富于逻辑性的细微创作法，充满复杂的细节，使他不能纵情于起伏动荡的戏剧。就其同时代人而言，他仍是个学究式的匠人。然而我们不应从传统歌剧的角度来探讨这位法国人的艺术，因为他是交响戏剧家，在他那个时代、在整个法国音乐中，这种类型的人，并不为人们所知。我们应把他的作品看作是乐队、舞蹈及歌曲三位一体的多元音响现象。声音的这种复合性，是他的戏剧材料，同时也是戏剧的背景、伴奏及支配力量。正是这种严谨而庞大的概念，影响了格鲁克，他的戏剧改革，是拉莫创作的有机延续。如拉莫那样，能用声音色彩描述、刻画人物，这样的戏剧乐队音乐的大师，确实罕见。吕利的乐队，绝不会有拉莫歌剧那样大量的丰富和声、华丽色彩、极其微妙的戏剧光彩。拉莫的自然画面，如同他的爱情场景及舞台造型一样，令人印象深刻，但在他的风俗场景中，这一切的戏剧渲泻，都能转变成细腻的抒情风格。他有极强的戏剧本能，用乐队描写人物，为剧中人上场作准备，但这不是主导动机那种原始的剧作法、如同影子一样跟着剧中人物；人物描绘仅只一次，绝不再现。

要成为法国音乐戏剧的解放者，这位大音乐家本来还需要更有诗人秉性，需要更专注于歌词。吕利意识到戏剧的极端重要性，很小心地挑选、改编台本；拉莫却准备为业余作者最劣等的韵文谱曲。拉莫为洛可可歌剧的传统和要求所误导，强调自己戏剧作品中的插曲、舞蹈、队列、舞台装置，而情节仅仅成为嬉戏的掩饰。与形式和工艺相关的一切都很精致；在所有部门，他都超过了同时代的人；但所有这一切，却无可挽回地损害了音乐戏剧本身。

拉莫的艺术稳固、深思熟虑、形式确定、逻辑性强。他是百科全书派人士的同时代人，为哲学概念所主宰，并将这些概念强加于自己的观察和风格。但他有同辈哲学家的同样局限，这在他的一个论题（那似乎是他推理的主要准则）中很明显。他意识到并证明，音乐的物理材料同其艺术材料是一致的；因此这种艺术材料的本质，同发声世界的物理材料的本质是一致的。归根到底，这也许意味着，音乐美学的法则是音响学。这一原理在拉莫之前就已为人们感觉到并加以提倡，但需要集大思想家和有创造性的大音乐家于一身，才能意识到，音乐艺术越是主观，它就越要依靠音响学的第一手材料。因此，同某些音乐学者的天真说法完全相反，使作曲家有可能扩展自己力量的，并非是物理学家和理论家——并非是某个韦克迈斯特尔造就了一个巴赫——而是作曲家的听觉要求和想象力，其自然的探索需要科学的阐明和梳理。这两种因素有效地结合在一个人身上，在音乐史上仅有过一次（巴赫）；而在其他一般情况下，这样的结合仅仅产生梦幻，产生短暂的音乐（斯克里亚宾）。但是作曲家和学者并非总是一致，在拉莫阐述己见的过程中，哲学家拉莫所达到的前沿境界，正是作曲家拉莫本该拥有的，而哲学家也许不承认，在追随音响学时，音乐决不能超越意图，即使这样的意图可能很有帮助。因为音响学，同音响产生的心理过程的音响符号，二者之间有巨大差异。音响学，同其所产生的、风格化的音乐结果，二者的法则也不相同。音 546

① “致蒂埃里奥的信”，1735 年。

响学价值要达到音乐价值,这在美学上是不可能的。

拉莫的最终哲学结论也许是谬误,但他的无数的论文,则是现代音乐科学真正独创的基础。① 他是第一个认识和弦转位的人,从前那被看作以低音为基础的声音组合。通过建立"基本和弦"的学说,他第一个推动了现代功能和声学说的建立,但这一学说直到19世纪末,才被人们完全认识。这一划时代的学说,确立了如下事实,所有可能存在的和声,都可以归结为有限的几种基本形式(基本和弦),称为"主和弦","属和弦"及"下属和弦",每一和弦都是主要或基本形式的功能代表。这一理论终结了从前所有和弦平等的说法,使和声概念协调一致,既简单又深刻。在拉莫时代之前,确切地说,音乐家尚未用和弦思——只是计算音程——大多数人根本不懂拉莫的概念。无需说,功能理论并不是发明;天才音乐家运用正确的和声,并不知道其科学原理;但拉莫,作为笛卡尔、扎利诺、梅尔塞内、基歇尔及其他音乐学者孜孜不倦的学生,第一个将功能理论系统化并整理成逻辑体系。拉莫创立的现代和声学,其影响无法估量,因为它改变了整个音乐概念以及同这种概念相关的艺术想象力。拉莫努力演示自己原则的真理,但遇到严重困难。虽然他的许多理论无疑仍是天才之作,但他的后继者谁都无法克服这些困难。②

547

音乐家和理论家,在拉莫身上完美结合如一人,如同他的《和声原则例解》中的简洁句子,很自然,他的音乐作品也表现出精通逻辑思维。智力与情感、头脑清晰与心态平衡,这位一流的法国作曲家,展现出二者完美的结合;体现了法国精神的标准——理性与情感的联姻。这位憔悴的老人,形象如同伏尔泰,不仅如他同时代人所见到的那样,是顽固的愤世嫉俗者。他成熟后,以其巨大的智慧,认识了事物的真谛,但他也认为自己是法兰西音乐家,并接受这一头衔所有的内涵:"若年轻二十岁,我会去意大利,以佩尔戈莱西为楷模,放弃我的一些和声理论,竭尽全力去获取宣叙调中的真理,那应是音乐家唯一的指南。但六十岁之后,你就改变不了了;经验明白无误地指出最好的路线(指佩尔戈莱西歌剧在巴黎演出的巨大成功),但心灵却不愿接受。"由此看来,法国最伟大的音乐天才依旧是个谜,也许世界永远无法完全理解。

卢梭·谐歌剧论战·法国喜歌剧

18世纪下半叶,法国音乐的发展,比以往更紧密地联系着文化进化以及文学和哲学思想。此前,音乐和诗歌常处于敌对阵营之中,一面是文学家的不信赖,一面是音乐家的妒忌。互相反感的局面,造成一次次结合的失败。只有宫廷音乐家,生活在充满精美艺术的气氛中,享有同真正的诗人合作的特权。但洛可可作曲家没有吕利那样的运气,可结交拉辛、莫里哀或基诺这类大文豪;他们不得不在想入非非的主教、迂腐的大学教授或原为语法家的诗人的这类诗作上浪费灵感。然而这类音乐家大多——也不排除其中最伟大的如拉莫——完全不关心台本的质量。伪古典悲剧成为一种模式,毫无意义又夸张做作,作曲家利用任何人的作品作台本,只要将古典神话中永恒的英雄冒险,稍加变化即可。另一方面,我们知道,圣埃弗勒蒙、布瓦洛、拉布吕耶或拉封丹等,都声称对音乐的热爱非常有限。这一切到了18世纪下半叶,就不一样了,如同在其他许多

548

① 见《按照自然原则简化的和声特征》(1722);《和声原理演示》(1750);《对和声原则演示的重新思考》(1752)。

② 比较马修·舍洛(Mathew Shirlaw):《和声理伦》,伦敦(无年代)。

领域，在音乐方面，是让－雅克·卢梭(1712—1778)向新思想敞开了大门。他与众不同，发现大自然，引发浪漫主义思潮，准备了大革命。他才华横溢，又大胆非凡，成了音乐家。他一直是个半吊子的艺术涉猎者，为自己在音乐界僭取一席之地，同他那点音乐才能毫不相称。他不喜欢法国音乐的代表，同拉莫关系尤其不好，并毫不隐瞒自己对拉莫才能的鄙视。

1752年8月，一个意大利歌剧团到了巴黎，这是一次良机，卢梭得以将自己对法国音乐的反感，扩大成为带普遍意义的宣言。这支意大利剧团演出了佩尔戈莱西的《女仆作主人》，其成功引起很大反响。人们厌倦了歌剧芭蕾和神话寓言，剧中乏味的爱情，多由神或巫师来促成或阻挠；人们渴望同日常生活关系更密切的故事。意大利小型谐歌剧的演出，制造了空前的骚动，音乐家与观众，被当时的大学者狄德罗、达兰贝尔、格里姆和卢梭引入无休止的论争之中。这场争议以“谐歌剧之争”著称，系音乐史上的一个重要阶段。路易十五宣称支持吕利和拉莫，后者已被其从前的吕利派对手接纳；王后则支持意大利谐歌剧。如人们所料，卢梭成为“王后派”的拥戴者之一。无人像他那样，不懈地贬损法国音乐的长处和声誉。如下一切，都被他用来加速这一进程：他本人音乐技术的不足、对自己自学成音乐家的自鸣得意、他个人同拉莫的尖锐对立，以及他要求改革的真诚欲望。这说明了，他在著名的《论法国音乐的一封信》中，为何采取那种调子，据他说，那封信消灭了“国王派”。这本小册子的发表(1753年11月)，在歌剧史上、在卢梭个人的音乐生活中，都是重大的一刻；那是他关于音乐艺术的感觉、实现手段以及未来的重大宣言。他的其他音乐论著，无论数量如何庞大，其意义都不及这封信。就在发表这封著名信件之前，正逢谐歌剧论争处于高潮之时，卢梭展示了自己作曲技能的一个例子，即《乡村占卜师》。这时他既以实例，向观众具体示范了自己的观点，又有尖锐的论文，支持这一示范。这部小歌剧相当成功；许多作曲家以之为楷模，甚至莫扎特也在《巴斯蒂安与巴斯蒂安娜》中试图模仿。 *549*

佩尔戈莱西的小型杰作，以及卢梭音乐贫乏的戏剧，均获极大成功，加之人们对法国音乐的苛责，让人感到趣味上所发生的变化非常惊人。的确，芭蕾歌剧不再合乎胃口，法国音乐退化成装饰嬉戏的宫廷艺术，但其庄严堂皇的优点依然存在。尽管17世纪已过去很久，那个辉煌时代的许多精神，仍在激励法国的音乐。吕利的作品仍在上演，库普兰则是国人皆知，还有拉莫，令人敬畏，也获承认，虽然也许不为人们喜爱。为了摒弃体现高卢民族遗产精髓的音乐，卢梭能够列举出什么戒律？他说过：“音乐应该接近自然。”这仅仅是“回到自然”的准则，但却被赞颂为启示，毫无保留地受到欢迎。我们若要摒弃这些理论，并审视卢梭音乐的本身，我们必须承认，其音乐同其宣言毫无共同之处；可归之于他的，也只有一种新式场景，即《乡村占卜师》故事的农村背景。就是这点创新。农村田园场景、羊群、农民、此时要代替抒情悲剧和芭蕾歌剧的神话－英雄场景。无需说，卢梭自称以音乐调和的自然，是理想化、人为的自然，如同我们在法国文学艺术思想的各个领域所见。

《论法国音乐的一封信》和《乡村占卜师》，加上意大利谐歌剧引起的反响，由此而在当时创立了一种形式看似全新的抒情戏剧，具有优秀喜剧的特征：灵巧、轻浮及情趣。然而喜歌剧当时并非刚刚进入法国音乐。此前它一度曾暗淡无光，原因仅仅在于理性时代的要求往往自相矛盾，即要求理性名义下的“感觉”。这便解释了下面这一奇怪的事实，《女仆作主人》1746年首演时，曾受到冷遇，因为“回到自然”这一“新的”信条，在音乐上尚未正式公开受到赞扬。朝着抒情类戏剧——最终称为“喜歌剧”(opera comique)——自然发展的基本原因，是根深蒂固的，令人信服的，与英国人反对通谱歌剧同出一辙——这又证明了歌剧基本上是意大利式的音乐戏剧，在外国土壤里难以兴盛。喜歌剧是完全适于民族趣味的音乐戏剧形式。 *550*

在勒萨热和多尔内瓦尔的《集市剧场与喜歌剧院》(1721)的序言中,可见到关于喜歌剧的下列定义:"这些作品的特点是唱流行时事歌曲(vaudeville),一种法国人感到奇特、外国人尊崇、人人喜爱的诗歌,是表演俏皮话,防止荒唐、纠正道德的最恰当的手段。"这样,流行时事歌曲再次让我们回到古老的歌曲,这些歌曲为法国赢得"歌手之国"的称号,因为流行时事歌曲是法国歌曲,与之相关的任何体裁,包括喜歌剧,总被看作为一种民族的艺术形式。

喜歌剧刚问世,便遭到两家皇室特权机构的不断压力,被指责为"非法戏剧"。法兰西喜剧院阻止话剧的演出,皇家音乐院则坚持垄断所有歌剧的演出。因此这种"集市剧场"不得不寻找一种不违反这些垄断的戏剧娱乐。然而,还有几种其他力量,促进了喜歌剧的发展。我们已经说过,应把莫里哀看作为喜歌剧早期的一个缔造者,因为他的喜剧-芭蕾,加上在意大利剧院上演的有点类似的戏剧,大大促进了这一民族体裁的形成。在吉诺的歌剧中,常见小丑场景,同抒情悲剧中的英雄—悲剧人物形成鲜明对比,并提供了与意大利完全不同的喜剧因素。这种喜剧因素确实是一种滑稽模仿,对现实的歪曲,而演出于集市剧场的戏剧,其滑稽因素则如实反映现实,尽管有很多不协调之处。但后来这种原始、鄙俗的演出倒成了真正的戏剧。莫里哀在《伪君子》的序言中重复了有关喜剧的古代格言:"笑声移风易俗。"这句格言已成为喜歌剧的准则。这位人类灵魂的伟大知音又补充了上述谚语:"责备易忍,戏弄难熬。"他界定了那种低级喜剧的目标,暂时是为了娱乐集市中的平民大众。

1714年,皇家音乐院因本身遭受很大压力,同意解除对音乐的一些限制,允许集市喜剧演员在戏中唱些歌,但带有附加条件。这样很快产生了许多新歌,一些最好的作曲家——如康普拉、穆莱甚至年轻的拉莫——纷纷为之创作。可惜乐谱已不复存在,早期喜歌剧所留存下来的仅是些歌曲和双句歌(couplet),但明白无误地表明这些戏剧轻快、讽刺、滑稽模仿的精神。1732年出了个聪明的剧作家夏尔-西蒙·法瓦(1710—1792),喜歌剧发展的新时期开始了,因为"非法戏剧"以即兴为主的性质,此时被赋予优秀喜剧的所有特点,这样又促使作曲家为其歌曲、双句歌和流行时事歌曲补作二重唱、三重唱及其他重唱。法瓦翻译的《女仆作夫人》,使集市剧场更密切地接触了意大利谐歌剧,结果人们几乎抛弃了所有的流行时事歌曲,取而代之的是,为所有歌词配曲。若这样论及《女仆作夫人》的再度上演、卢梭的《乡村占卜师》及其宣言,我们所面对的戏剧,便确实有光荣悠久的历史可资回顾了,虽然抒情悲剧曾使之黯然失色;一俟公众再次注意这一极其法国化的音乐娱乐形式,喜歌剧就开始迅速发展。令人愉悦的台本甚至渗人其他国家,格鲁克本人,当其在维也纳时,为好几部台本作了配曲。

551

集市剧场和意大利剧院所遭到的反对,一直持续到1762年,但二者的合并吸收了意大利人,1790年,法瓦剧场更名为"喜歌剧院"。如果公众对是否可能有独创的法国"谐歌剧"仍心存疑虑,那么下面所述聪明的一招,则完全打消了所有反对意见。1753年7月30日,以《交易者》为标题,上演了一部自称是意大利幕间剧或谐歌剧的法国改编本。然而在获得无可争议的成功后,人们才知道,台本与音乐原是两个法国人——瓦代和多韦涅——的独创之作。接着法国音乐史上常见的"雪中送炭"的一幕又展现出来;一个外国人,那不勒斯乐派的莱吉迪奥·罗莫阿尔多·杜尼(1709—1775)来到巴黎,以其《关不住的女郎》创造了法国现代喜歌剧。这位讨人喜欢的音乐家为罗马、米兰、热那亚、佛罗伦萨的剧院写了一大串作品,并在帕尔玛宫廷结识了法国音乐戏剧。他极轻松地利用了法国喜歌剧的精神,写出的作品充满生命、旋律以及绝妙的宣叙调,赢得无穷的赞扬。法国音乐家纷纷仿效,很快便产生出不凡的作曲家。

1759年出了个弗朗索瓦·安德烈·菲利多(1726—1795),表明自己是18世纪法国喜歌剧最具

独创性、最重要的大师之一。他的戏剧比杜尼的更现实、更活跃，比蒙西尼更倾向于滑稽模仿、更擅于掌握乐队。无疑这是他熟悉意大利谐歌剧使然。菲利多趣味高雅，兴趣广泛，是当时公认的最杰出的象棋大师。他游遍欧洲，每到一国，绝不放过学习当地音乐的机会。他的作品，诸如《马蹄铁匠》、《桑丘·潘查》和《汤姆·琼斯》，属最佳喜歌剧之列。彼埃尔·亚历山大·蒙西尼(1729—1817)与菲利多同一年进入喜歌剧界，受到同样欢迎。这两个竞争对手将法国歌剧引至完美至极的境界，但却表现出大相径庭的个性。菲利多是职业艺术家，写作精致、自信；蒙西尼有点业余味道，但天赋极高，有独创性和创造力，为自己日益成功而惊恐不已。这位《叛离者》(法国抒情剧杰作之一)的作曲者，的确为自己的歌剧《找到的孩子》的非凡成功所吓倒，以致因恐无法达到自己最后一部作品的境界，竟然就此搁笔。古典喜歌剧最后一位大师，是出生于比利时、晚年进入浪漫主义领地的欧内斯特·莫德斯特·格雷特里(1742—1813)。他从意大利大师学意大利歌剧，因其完全意大利化，本可成为又一个哈塞，但回国后听到了菲利多和蒙西尼的作品，立即全身心地投入法国音乐事业。他虽不如菲利多有独创性，也不如蒙西尼那般清新，却是歌剧最有造诣的大师之一。他成功地将意大利谐歌剧那种生气勃勃和塑造人物的能力，移植到喜歌剧上，崇拜者称他为法国的佩尔戈莱西或音乐界的莫利哀，并非夸大其词。《狮心王理查》和《蓝胡子拉乌尔》这些作品，达到了情感与喜剧那种高卢式的理想混合。 552

格雷特里的美学观，反映了百科全书派那个时代的信条。他宣称，戏剧音乐优于任何其他音乐(直到19世纪下半叶，这一信条在法国才被接受)，并提倡模仿自然。在其著作中，他表明自己是卢梭和巴托的真正信徒，那在当时的历史情况下，是很重要的。他废弃了宣叙调，以此明智地承认艾迪生以前所说的，即宣叙调是意大利的戏剧音乐形式；他宁愿保留法国喜剧的基本特征：即犀利的对白。这位比利时音乐家，为百科全书派的思想所迷，在其论音乐的著作中所表现的偏激，超过那一派别中的极端者。他最专注的方面是，寻求表现的真谛，以及表情与语言的结合。即使卢梭也会令人满意地得出这类结论："只有模仿语言的重音，才会有好的声乐；无此特性，声乐只能是纯交响乐。"格雷特里还意犹未尽，进一步荒谬地引申自己的美学观，宣称"为海顿交响乐加上歌词是可取的，他的这些作品是表情的巨大宝库，戏剧作曲家应加以利用"。① 553

但作曲家格雷特里，并未受自己相当牵强的理论的影响，他的喜歌剧，把以往这种体裁的歌曲联唱，变为一种精致的艺术形式，那将永远是法国音乐史上骄傲的里程碑。其他歌剧作曲家都无法跻身这三位主要大师之列，甚至弗朗索瓦·约瑟夫·戈赛克(1734—1829)——乐队与合唱音乐史上重要的作曲家，其剧作也苍白而无活力。大革命之后，在格雷特里及另一位外国作曲家创作的基础上，歌剧继续兴盛，后者的有力形象，不禁令我们要回过头来看看国际舞台上的意大利音乐。

正歌剧与抒情悲剧的新面貌

弗朗切斯科·阿尔加洛蒂(1712—1764)是有影响的意大利作家及文学批评家，在其论歌剧台本创作的有价值的论文《对歌剧的意见》中，他宣称，歌剧要永远保留下去，就必须周期性地回归

① 《音乐回忆录或随笔》，巴黎，1789年，卷一，第130页及244页。

自己正确的原则。在盛行的歌剧中，并非样样完善，这一点在贝内代托·马尔切洛的《流行戏剧》中就已讲明了，这一著作比阿尔加罗蒂的早了三十三年。如果认为所有这一切，都是急于改变音乐进程的文人（如同他们遥远的佛罗伦萨先驱）所提出的学术问题，那就错了，因为音乐家已经准备改善现状了。哈塞体现了风格化的音乐会歌剧，当时正在寻找一个新的台本作家，他最终写了一部名副其实的改革歌剧《皮拉摩与提斯珀》，剧中的音乐－戏剧因素，都服从于台本写作计划，而此前，这些因素则仅运用于每一种音乐形式中。

夏尔·德·布罗斯（1709—1777）是法国地方长官（因其曾担任勃艮第议会第一届议长而常称作布罗斯议长），也是敏锐非凡的博学家，第一个就新发现的赫库兰尼姆废墟写专论的考古学家，《百科全书》撰稿人（语言、音乐、语源学等条目），为我们描述了 1740 年左右的意大利歌剧，作为戏剧批评，言辞尖锐简直似出自后来瓦格纳的《歌剧与戏剧》一书：

> 歌剧想集太多的娱乐于一身，反而削弱了自己的趣味性；因此，虽有许多片断令人愉悦，但在我看来，歌剧也有乏味的片刻，那是优秀的法国悲剧所没有的。法国悲剧所创造的兴趣是不会偏移的，而是逐渐增长，不中断地把观众从一幕带向另一幕。坚决支持歌剧的人会说，去歌剧院不在乎什么题材，而是去听歌剧中的各种音乐，观其场面，那更适合于喜剧和悲剧。如果意大利人相信，通过选择故事题材，便消除了我们自己歌剧中所见到的麻烦，那他们就大错特错了。老实说，他们的一些台本（我正想到梅塔斯塔西奥）是令人钦佩的，也很有意思，但咏叹调固定在每一场最后，同情节无密切关联；这些精致的咏叹调使意大利音乐高高凌驾于我们音乐之上，又造成兴趣的偏移；虽然音乐迷住耳朵，却也令人兴趣大减。[①]

554

上述这些文字，是典型的法国文人和剧作家的批评著述，他们意识到，音乐此时方向不对。有许多剧作的序言——常作为论戏剧创作的随笔，在我们看来，其中博马舍剧作的序言尤为有趣。"戏剧音乐中音乐太多。"这句话取自其《塔拉莱》的序言，说明德·布罗斯对正歌剧不协调的特点的判断，不仅是共识，而且也由 18 世纪法国最伟大的剧作家更清楚地表明了。这句短短的自相矛盾的话，即是一篇关于音乐戏剧创作的完整专论。格鲁克得出与博马舍同样的结论，他一生的创作，遍布戏剧音乐的各个方面，他最后说，法国歌剧"充斥着音乐"。在思想家与理论家济济一堂的这一世纪中，法国思想以先验的纯粹推理，而确立了音乐戏剧的理论；设计了只需充实的框架，只需实现的计划。法国音乐家很少上升到法国戏剧家那样的高度；即使有那样的高度，如拉莫和比才，国人也不承认。总是有待外国音乐家来到法国，按照法国文学思潮的要求，开始重大改革。因而创造了一种独特的局面。从罗西到瓦格纳这些戏剧音乐的大人物，无不来到巴黎，接受法国思想的持久影响和灵感，这样他们便能一再地改造音乐戏剧。

克利斯托夫·维利巴尔德·格鲁克（1714—1787）出生于德国上法耳茨，但早年在德占波希米亚的科莫陶耶稣会学校上学。1732 年在布拉格学大提琴，很可能还从鲍胡斯拉夫·车尔诺霍尔斯基（1684—1740）学作曲，车氏教书和作曲皆有良好声誉。这位波希米亚方济各会修士受过全面的音乐教育，从其在意大利 17 年的积极活动中了解了意大利音乐；在意大利时，他的学生中有塔蒂尼。1736 年，格鲁克在维也纳短暂逗留后，幸运地找到一赞助人，得以去意大利，在那里从萨马丁尼完成了作曲学业。乔瓦尼·巴蒂斯塔·萨马丁尼（1701—1775）是一位极其重要的作曲

① 比较德·布罗斯：《1739 年和 1740 年写于意大利的家信》（第五十封），巴黎，1858 年。

家，也跻身于古典交响乐之父的行列，曾向格鲁克传授非复调主题作品的原则，这些原则在现代已很重要。格鲁克年轻时的作品已表明，他坚持创作盛行的那类歌剧，即梅塔斯塔西奥式的风格化、纯音乐的意大利歌剧。梅氏台本故事是人们熟知的；格鲁克为其中许多配了曲，而且都写得很熟练，可同意大利一些最佳歌剧作曲家相媲美。 555

他的成功为自己赢得教皇册封，被授予"金马刺"骑士封号（虽然有点来路不明）；1745年，他应邀访问伦敦秣市剧院。对这位留学意大利的德国音乐家来说，巴黎之行和伦敦的逗留令其难忘，几乎可以说，其重要性无论怎样估计都不算高，虽然英国之行远非成功。事实上，正是缺乏反响，才使这位敏锐的观察者得出一些重要结论。他发现，秣市剧院仅剩昔日辉煌的影子，亨德尔也脱离了歌剧；这些重大事实也许第一次令格鲁克意识到，正歌剧在衰落。不久他就发现，真正的音乐戏剧已退隐到合唱清唱剧中，这是音乐会歌剧所不知的领域。还有，途经巴黎时，他听到了拉莫的《卡斯托与波吕克斯》，肯定还有吕利的一些作品，法国音乐中的戏剧特色和性格场景，恰逢其时地感染了他。

1746年格鲁克离开伦敦。1762年作《奥尔菲斯》，第一部体现他新的戏剧创作思想的歌剧。因此这之间的十六年，他一定是在酝酿"改革"，不要愚蠢地坚持认为《奥尔菲斯》系一时心血来潮的灵感之作，只因在这部崇高伟大的作品之前有部怡人的小型喜歌剧（如《上当的法官》）。在明戈蒂歌剧团（18世纪的一种巡回剧团，演出的城市或无正规歌剧院，或有不向大众开放的宫廷歌剧院）的三年（1747—1750）不仅给了他宝贵的歌剧指挥经验，也将他带到一些音乐中心，如德累斯登、布拉格、汉堡和哥本哈根。无须说，18世纪一个歌剧团指挥，不是处理某部分曲目的专家，而应该亲自创作一部分曲目；结果，在这三年，以及在维也纳帝国歌剧院工作的十年间，他创作了大量歌剧。

《奥尔菲斯与尤丽狄茜》1762年10月5日上演于维也纳，这部戏是歌剧文献中最老牌的剧目，曾出现在欧洲每一家歌剧院的告示牌上，然而这部歌剧成了现代音乐戏剧的象征。分析它，很难无动于衷，因为它周围有一圈光环，几乎让人没法批评。从纯音乐观点来看，《奥尔菲斯》的确仅有一种可称作为改革的创新，即废除了带羽管键琴伴奏的清宣叙调，代之以活跃的乐队伴奏宣叙调。然而我们很快就会看到，这不是格鲁克的发明。歌剧的其他方面，表现了戏剧上逻辑性和古典性的空前统一，这是性质的问题，而不是原则的问题。在格鲁克的音乐手法中，没有确定的变化——作曲家甚至没有强调《奥尔菲斯》的改革性——当时，这部作品中并没有什么特别的东西，会使习惯于正歌剧的观众大吃一惊。尽管表面上没有变化，可是格鲁克慢慢成熟的音乐-戏剧观却是存在着的。风格化的正歌剧中没有生气的人物形象，被象征地简化了的、里程碑式的人物类型所取代，那样，他便回到了古代的古典主义悲剧。因为他的古代英雄，不是17、18世纪装作神仙和英雄的王子或国王，但他们那种英雄气概的、有时夸张的哀婉，却真正具有古希腊那种悲壮的特点。 556

常听说，格鲁克将音乐降格到戏剧中次要的地位，使之完全服从于诗歌。这同在瓦格纳歌剧中一样；而且格鲁克还改革了抒情戏剧的整个风格与结构，以使他的音乐适应于所担负的重任。宣叙调和咏叹调不再严格分开，其伴奏又有了另外的意义，因为音乐参与了舞台上的全部活动；音乐承载着戏剧中每一场景、每一细节。返始咏叹调的垄断被削减了，宏大的合唱，似乎以真正古典的传统，总结剧中的事件。乐队成了戏剧中一种因素，哑剧、大型重唱及独立的器乐间奏，皆成为情节的组成部分。

第一部宣称改革的歌剧是《阿尔切斯特》，1767年12月26日上演于维也纳。高贵简洁，辉煌

壮丽，声调和姿态达到真正古典式的平衡，这一切使这部作品堪同欧里庇得斯的作品相比。合唱的运用具有明显效果，因为如同在亨德尔清唱剧中，也用合唱表现情节中的人物。《阿尔切斯特》可跻身于历代最伟大的戏剧——无论话剧还是音乐戏剧——之列，应列入任何一家称作歌剧院的机构的常备剧目。应以其最初形式、而非1776年的巴黎版演出。在这部歌剧中，格鲁克较深地洞察了音乐戏剧的问题。诗人的意图表现在"为音乐而作的悲剧"这一副标题中，在这部作品中，格鲁克带伴奏的宣叙调，使悲剧有可塑性，只有意大利伟大的宣叙调可与之相比。音乐家的任务是，专注于用音乐描绘人物，他坚持这一目标，极度认真地遵循诗人的意图。

《帕里德与埃莱娜》(1770)是第三部，也是最后一部所谓的改革歌剧，格鲁克这位文学、文化巨匠，在剧中运用了他那个时代理性主义的精湛方法。若对他在《奥尔菲斯》中的意图有什么怀疑，那么《阿尔切斯特》的序言当时一定排除了所有的误解：

557

> 我极力约束音乐，加强情绪的表达、遵循剧情的发展，不去妨碍动作，或用画蛇添足的装饰音去抑制动作，以发挥音乐真正为诗词服务的作用。

《阿尔切斯特》的著名的序言一向被解释成：格鲁克攻入歌剧这一领域反对无价值的、完全退化的抒情戏剧形式。我们谴责正歌剧和抒情悲剧，援引格鲁克作为用音乐真正刻画人物("在当时严肃歌剧中几乎不为人知的一种力量"①)的第一人、作为"终结吕利和拉莫陈旧作品"②的人，这样做其实极不公正，同时也歪曲了音乐史。可惜，在广为流传及影响的参考手册中，这样的评价比比皆是，这是对格鲁克之前浩瀚的歌剧文献盲然无知的结果。无须提及蒙泰威尔第、斯卡拉蒂或亨德尔，至少人们还知道他们歌剧的片断，对音乐文献，我们若有近乎美术与文学那样的知识与鉴赏力，就会敬仰改革者格鲁克同时代许多歌剧作曲家的作品；没有这些作品，便出不了格鲁克、莫扎特、威尔第及其他歌剧巨匠。人们对这些作品是否会感兴趣，《牛津音乐之友》(1938)这样的现代出版物，对其提出质疑："世界可能对这些曾一度风行的东西(晚期巴罗克歌剧)逐渐再次发生兴趣，但更可能的是，仅仅因有历史头脑的行家的兴趣，这些作品才不时地得以重新上演。"③

几乎难以置信，人们斥巨资购买中世纪画家的袖珍画，出版文艺复兴诗人诗作的摹本，国家剧院上演复辟时期和路易十四鼎盛时期剧作家的作品，并为其伟大传统而自豪，而在这么一个时代，我们处理自己宝贵的音乐遗产，竟然无法确定其内容与价值。谐歌剧那些讽刺与滑稽模仿之作中的人性特点，实在难以抗拒；甚至连受害者都真诚地加入了欢笑的合唱！加卢皮为威尼斯写了一部狂欢节歌剧，其对象是威尼斯百姓，同时犹太隔离区上演了一部犹太滑稽戏，受到那些生活风俗遭讽刺的人们的极大欢迎。谐歌剧以其栩栩如生的人物塑造、生动的配器，以及重唱与终场，表明如何拯救僵化的正歌剧及其大师。佩雷斯的《索利马诺》、特拉德拉斯的《阿尔塔瑟斯》、约梅利的《迪朵内》、特拉埃塔的《伊菲姬尼在陶立德》，仅提及几部，它们在音乐戏剧史上都有后人无法超越的几场戏。寥寥数笔就描绘出人类心灵的痛苦与欢乐，其艺术之完美，19世纪嘈杂的大歌剧根本无法企及。就持续的戏剧性场景而言，格鲁克无法同这些大师相比；他们只是没有

558

① 见《大英百科全书》，"格鲁克"条(托维)。
② 见《格鲁夫辞典》，"格鲁克"条(舒凯)。
③ 《牛津音乐之友》，"歌剧"条。

格鲁克的艺术洞察力和完整性，因而往往认可对歌剧的损害。比较他们同格鲁克这样两类不同的戏剧性场景，表明这位德国大师甚至没有打算仿效他的这些前辈；他肯定知道，自己的活力太短暂，应付不了完全的音乐创新以及维持这些创新所需的力量，而情愿写完美的短歌。但他极好的艺术感找到了纠正自己缺点的方法，他告诫自己写组合性的短曲，以利都奈罗式的器乐段或乐队宣叙调连接，结果最后真的成就了大型的音乐形式。

改进歌剧台本的戏剧特性，这只是格鲁克改革的一半；另一半是音乐方面，如吸收谐歌剧和喜歌剧的重唱技巧，抒情悲剧的合唱技巧，以及新兴的意大利式德国器乐。显然在各方面，格鲁克都依靠其前辈和同行，以此贯彻其音乐改革。在抒情悲剧中已经去除了清宣叙调，吕利也早就用乐队伴奏宣叙调，虽然方式很简单。《奥尔菲斯》中的哑剧因素显然是法国式的，来自法国早期的歌剧芭蕾。《奥尔菲斯》的合唱来源很明确。其恸哭的合唱可追溯到拉莫的《卡斯托尔和波吕克斯》，愤怒的合唱出自特拉埃塔的《伊菲姬尼》，而回声合唱则源于佩雷斯的《索利马诺》、《阿尔切斯特》中的神谕部分来自威尼斯歌剧中的幻影场景，现代观众已从莫扎特《唐乔瓦尼》、从舒伯特“死神与少女”看到这一场景。谐歌剧在格鲁克作品中未见表现，但他通过比较法国喜歌剧的进化，探索了音乐喜剧的整个领域。他从惯常的收集流行时事歌曲开始，写出充满人性的喜剧。《改邪归正的酒鬼》(1760)，《上当的法官》(1761)，尤其是《不期而遇》(1764)，不仅是他生涯的插曲，也是极有意义的作品，没有这些作品，也就无所谓后来的改革歌剧。从这些作品中所获得的完美技能，恰当的比例感，塑造人物的力量，以后令整整下一代歌剧作曲家受益。所有这些事实，都要求审视格鲁克改革在音乐方面所依赖的众多作品。

意大利大作曲家中，第一个注意哲学家所倡导的新戏剧艺术理论的，是出自杰出的那不勒斯谐歌剧乐派的尼科洛·约梅利(Niccolo Jommelli, 1714—1774)。他的启蒙老师是菲奥和莱奥。他的第一部歌剧《爱的过失》表明他是有前途的作曲家，几年内(1741 年创作了《梅若佩》)，他便成了意大利有声誉的大师之一，极受哈塞及其他音乐戏剧巨头的推崇。这位颇有名声的作曲家长期在斯图加特担任宫廷指挥(1753—1769)，回到意大利后，受到国人的严厉批评，称他完全被日耳曼环境所改造，如同拉莫被其同胞责备为创作“学者音乐”一样。(一百二十五年后，《卡门》受到同样的责骂！)但约梅利对乐队伴奏宣叙调极佳的戏剧处理，却使其同胞不知所措。他意识到宣叙调极适于紧张的戏剧情节，因而把伴奏——简单的乐队支持——发展为刻画人物的工具，生动、富于表现力而又灵活，有效地支持人声自由洒脱的戏剧表现。他的同胞其实没看错，因为他们发现其音乐中有新的乐汇。约梅利对德国器乐的了解，支撑着其极佳的戏剧感，可以毫不夸张地说，18 世纪音乐史余下的进程，主要是由这位意大利作曲家所推动。若无他参与，古典乐派的交响乐大师们，也许会引发完全不同的转机；另一方面，若无器乐支持，约梅利能否创造出极富表现力的乐汇，恐怕也是个疑问。

559

后来又出了一位意大利大师，更令怀疑新乐汇的传统派迷惑不解，而且他还将这种乐汇发展成一种风格。此人即托玛索·特拉埃塔(1727—1779)，另一位那不勒斯作曲家，他熟悉谐歌剧的重唱技巧，将其用于正歌剧。在他的作品中，意大利人悠久自然的音乐 - 戏剧天性(处理群众场面是其天赋)凭借声乐炫技，克服了音乐戏剧一时的不景气；他重新创造了戏剧合唱的歌剧。当时，戏剧宣叙调与合唱完全复兴，而世界其他各地，包括格鲁克那儿，还在玩弄洛可可夸张做作的游戏。人们追随特拉埃塔生气勃勃的音乐，面对古代的英雄人物，华丽风格中优雅的木偶式人物消失了；丝袜、棉缎外套、长柄眼镜再次被丢弃，代之以厚底靴、盾牌与刀剑。

约梅利的作品虽然大多是德意风格因素的混合，仍然显示出法国音乐戏剧的明显影响；意大

560 利人错把他的"背离",仅仅归因于德国对位作曲家的影响,因为吕利和拉莫的精神,以及当时斯图加特所熟知的狄德罗与卢梭的理论,在他的风格中均有一席之地。注意到复兴的音乐戏剧代表作之一有这类法国影响,并发现帕尔马宫廷是意大利唯一培育抒情悲剧的地方,将更增加我们对音乐戏剧改革起源的猜疑。帕尔马负责上演拉莫歌剧的宫廷指挥是特拉埃塔,他突出的合唱影响了格鲁克,促使其在自己作品中利用类似效果。

如果音乐因素表现出强烈的法国影响,文献又完全来源于法国,这样便提出要修正音乐戏剧改革的历史和性质。《奥尔菲斯》之后,格鲁克又回到梅塔斯塔西奥的正歌剧,回到喜歌剧,后来又突然写出改革歌剧《阿尔切斯特》。他一再回到昔日的创作风格,甚至在其一生项峰之作《伊菲姬尼在陶里德》之后依然如此,表明他明显依赖台本作家。所有三出改革歌剧(《奥尔菲斯》,《阿尔切斯特》,《帕里德与埃莱娜》),均出自同一诗人卡尔扎比吉之手,这一情况令我们断定,格鲁克对卡尔扎比吉的依赖,是其作品、灵感及创作程序的基本特点。诗作不强,他也强不起来,若有诗人为其指路,他就跃升至顶峰。

拉涅里·达·卡尔扎比吉(1714—1795)一生好冒险,是个有才能的诗人,敏锐的思想家,在应邀为格鲁克歌剧作戏剧诗之前,就一心想着音乐戏剧改革。他的一篇批评文章《论修士彼特罗·梅塔斯塔西奥先生的戏剧诗》(1755),表明他反对梅氏要比格鲁克早很多年。在文章开头处,他巧妙地称颂这位受人崇拜的维也纳宫廷诗人,最后却明白无误地谴责他的戏剧艺术,赞同法国抒情悲剧所表现出来的原则。毫无疑问,正是这位头脑清晰的文学家为格鲁克指明了目标,差不多也可以肯定,就格鲁克而言,整个改革思想都归功于这位文学家。正是他得出结论,梅氏的"甜味"(dolcezza)归根结底是非戏剧性的,因为那也许会产生类型人物,但不能创造性格人物。不像梅氏笔下的埃涅阿斯和泰特斯——身着古典外衣的18世纪贵族,卡尔扎比吉的英雄不属任何时代,正因为如此,他们重新获得了他们祖先的某种古典形象。奥尔菲斯再次成为里努奇尼笔下海伦式的高贵人物,这一人物早先曾激发蒙泰威尔第的戏剧天才。

561 与卡尔扎比吉同时,堪称意大利莫里哀的卡洛·哥尔多尼,为使艺术完整,乐意牺牲真正的戏剧家所珍视的一切,歌剧史学者不免为此困惑。他坦称:"我为音乐作台本时,最后才考虑自己。我想到演员,更多地想到指挥,我想到要取悦观众……"[①]要解决这一难题,可查有关卡尔扎比吉的资料。格鲁克在《帕里德与埃莱娜》的序言中说:"若你决心追随真实,那决不应忘记,要按照所涉及的题材的需要来衡量,即使最美的旋律与和声,若用错地方,也会成为缺点而显得不恰当。"那时没有一个意大利戏剧家,会创立这种本质上是法国的思想;格鲁克从卡尔扎比吉那里接受了这一思想,而卡氏一定又是从法国学来的。借用来影响歌剧改革的法国思想,其非凡的塑造力未得到恰当的承认。有些史学家断言,格鲁克在意大利构思了自己的改革思想,以此全盘否定这一法国思想。这一争论表明要查阅意大利的资料。

诗人暨科学家彼埃尔·雅科波·马尔泰利,将法国亚历山大体诗歌引入意大利诗歌之中,他是意大利古典派的领袖,但在某种程度上反对歌剧——在意大利反对歌剧有点奇怪。他所撰的一本书,标题为《关于古代和现代悲剧》(罗马,1715年),其中一章是论音乐戏剧的。书中作者描述了自己在巴黎的旅居生活,如何学习法国文学。这位意大利文学家极其赞赏圣埃弗勒蒙毫不妥协的态度,即认为歌剧作为一种戏剧形式是荒谬的,他还引证这位法国人的话:"希腊人创造了极好的悲剧,其中有些歌唱的部分;法国人写的则很糟,整出戏都在唱。"依马尔泰利之见,这一论断

① 《论音乐中的歌剧》,1750年。

也适用于意大利歌剧。圣埃弗勒蒙还拉他的意大利同行一起反对歌剧，似乎对他们产生了显著影响。另一位著名的意大利文学批评家弗朗切斯科·萨维里奥·夸德里奥(1695—1756)，以及基亚玛里亚·奥尔泰斯(其《关于音乐戏剧的思考》译成了法文)，常引用圣埃弗勒蒙的著述。因此，圣埃弗勒蒙发起的运动不仅在法国人中，也在歌剧故乡意大利的文学家中，找到了拥戴者。

我们还须提及另一位意大利文学家，显然是他向卡尔扎比吉提供了一些思想，这样，围绕着歌剧改革的这一圈子的人，便都找齐了。此人就是阿尔加洛蒂，他说歌剧周期性变化是好事，这句话开拓了歌剧领域，其论歌剧戏剧艺术的论文，直到今日仍不失新颖中肯。[①] 他的文化视野宽泛，熟悉盛行的法国流派中的文学与哲学思潮，这是由于他亲身接触法国最杰出的学者代表所致。但阿尔加洛蒂不是华丽风格的忠实信徒，也非坚定不移的理性主义者；他所提倡的是同格鲁克一致的原则，因为按其观点，歌剧是“用音乐朗诵的悲剧”，其中音乐应是“诗歌的仆人与帮手”。 *562*

接着我们便看到了格鲁克的改革，因为在一封致《法兰西信使》编辑的信中，格鲁克把歌剧改革的主要功劳归于《奥尔菲斯》的词作者卡尔扎比吉，而卡氏是阿尔加洛蒂的信徒。这不仅是出于礼貌。格鲁克一生的创作，显然都依靠这位诗人。在器乐空前繁盛的年代，格鲁克对其各种形式的贡献仅只少数作品；对教堂音乐他完全没兴趣，戏剧抒情风格之外的抒情音乐，曾对他产生吸引力，但已是在他年事已高的时候，德国启蒙诗人克洛卜施托克的颂歌给他提供了高品味的抒情诗。

格鲁克在维也纳的追随者并不很多，因为谐歌剧垄断了观众的所有注意力，1765年后甚至取代了喜歌剧。作为《奥尔菲斯》的作曲者，他也并未促进对音乐戏剧的欣赏，公众仍不来看这些演出。因此，后来迪鲁莱(法国驻维也纳大使馆有修养的参赞，也是格鲁克下一个台本的作者)劝他去巴黎，并要法兰西歌剧院接受这位大师，因为“经过成熟的考虑，他已得出结论，意大利人偏离了正确的艺术道路”，这样，他便担当起影响命运的力量，而抒情悲剧则在等候着改革。

随着《帕里德和埃莱娜》的上演，正歌剧的改革完成了。然而作曲家虽生活宽裕，过了大多数人从事艰难事业的年龄(几乎年近花甲)，却在竭尽全力争取获准进入巴黎的歌剧院。他遇到了困难，去求昔日的学生皇太子妃玛丽·安托瓦内特，这位前哈布斯堡女大公，代她尊敬的老师出面干预。《伊菲姬尼在奥立德》1772年作于法国，1774年4月19日上演于皇家音乐院。这出戏之后是《奥尔菲斯》和《阿尔切斯特》的法国改编本，还有三部新作，《阿尔米德》(1777)，《伊菲姬尼在陶立德》(1779)，以及不太重要的《埃科与那喀索斯》(1779)。《伊菲姬尼》的第一版系格鲁克作于维也纳，而第二次谱曲(吉拉尔词)无疑是杰作，之后因没有真正的诗人的指引，作曲家回复到比较传统的创作方式。在两度创作《伊菲姬尼》之间，有些东西似乎令研究这位改革家生涯的任何人都感到吃惊；他用了一个旧本子，吉诺的《阿尔米德》，而且已由吕利谱过曲。这远非讨好之举，而是表明大师这样做是理智的，他勇闯虎穴以复兴抒情悲剧。至此已很清楚，集德国人、法国人及意大利人三种身份于一身的格鲁克，为什么最终注定要实行这一综合。抒情悲剧中极其戏剧性的合唱歌剧，展示于特拉埃塔作品中类似的意大利风格，二者实际并不对立；它们所需要的只是消除嬉游性，重新引入戏剧的连续性。研究一下两部《阿尔米德》，便可感觉到，格鲁克试图回到抒情悲剧的源头，因为这位德国音乐家，并不把自己局限于戏剧中吉诺的那部分；他还借用了吕 *563*

---

① 《文学通讯》(1753—1790)，全本1877—1882，卷八，第34页。

利的一些音乐。

能盖过格鲁克伟大的歌剧在巴黎所获成功的，只有这些歌剧所造成的争议。伪古典派的代表人物，如拉阿尔普和马蒙泰尔，他们怀疑地看着这些"新鲜玩艺"；但一些开明人士满怀热情地来救援。反对派怂恿谐歌剧大师尼古拉·皮钦尼(1728—1800)来巴黎，以其才能援助反格鲁克的运动，这样，"谐歌剧之争"又恢复了往日的激烈。令人怀疑的是，这位意大利作曲家是否完全意识到，人们为什么利用他。他那雅致的抒情性，同其德国对手的戏剧性悲怆，相去甚远。皮钦尼是18世纪末特有的资产阶级人文主义的早期艺术家之一，因而决非偶然，其最佳作品《好姑娘》的台本，基于这一思潮的文学代表人物塞缪尔·理查森的小说《帕梅拉》，由哥尔多尼改编成歌剧台本。这位天才作曲家因参加了格鲁克派与皮契尼派之争，而受到后人极其不公平的对待，虽然两位作曲家超然于敌对力量的喧嚣之外，互相尊重，而皮钦尼最终也接受了先前要他去反对的那些原则。皮氏是少有的优秀音乐家，不会对真理视而不见，他也不是唯一转变立场的人。持怀疑态度的格里姆，虽然全身心地崇拜意大利人，但却深深地为《伊菲姬尼》所感动，以致他对那些大喊"这不是歌曲"的人说："我不知道这是不是歌曲，但它也许还远远不止是歌曲。我忘了是在看歌剧，觉得自己似在一出希腊悲剧之中。"① 激烈的争论以格鲁克的凯旋告终，这位上了年纪的作曲家隐退维也纳，在万众敬仰之中，宁静地度过余生。

* * *

圣奥宾以胡东所塑格鲁克半身像为蓝本，创作了一幅蚀刻画，其下有这样的铭文："较之塞壬，他更喜欢缪斯。"这是对这位艺术家最恰当的颂词，能像他那样献身谬斯的人微乎其微。格鲁克和瓦格纳之间的类似，似乎基于上述同一句格言，但类似是表面上的，因为这两位作曲家几乎无共同之处。瓦格纳不断让乐队主宰自己的戏剧艺术观，他的音乐很少求助于格鲁克那样抒情的情感交流，也看不到格鲁克作品中深厚的古典主义线条；瓦格纳极其尊崇《奥尔菲斯》的作曲者，主要是因为他发现，格鲁克是第一个反叛意大利传统的德国大师。但在格氏的同时代人中，有一个同他极相像的人，而且很杰出，此人即埃弗赖姆·莱辛(1729—1781)，他是戏剧家而非音乐家，这点似乎是恰如其分的。诗人莱辛和批评家莱辛的根子，都在相同的思想土壤里，虽然开出的花不同。他论戏剧和艺术的文章，是最早富有创造性的批评。他把莎士比亚的精神，同希腊戏剧的精神调和起来，为现代戏剧解放了舞台，由于他的努力，法国古典戏剧的形式准则，一变为人性永在的情境。莱辛第一批戏剧创作无懈可击，但他风格化的精神，使其剧中主角处于一种真空状态。然而，从《敏娜·封·巴尔赫姆》(1767)开始，就有深思熟虑、令人信服的变化，这种变化在《爱米丽雅·迦洛蒂》(1772)和《智者纳旦》(1779)中变得极其强烈。

564

在那些戏里，我们看到这位导演暨诗人，站在场景后面，以其巨大的智力算计着，若要将其剧中人物的激情调到沸点，然后再将他们逼至灾难的结局，需要何种程度的热量。如同莱辛，格鲁克有突出的批评才能，能准确无误地辨别好坏；如同莱辛，他能扬长避短；如同他杰出的文学同行，他表现出男子汉的沉着、勤奋和正直；如同莱辛，他没有同自己能力相称的原创力，但有一种艺术感，通过审视材料，这种感觉会产生创造力，并把这样获得的知识的结果，转化成艺术作品。在这一过程的结果之中，我们看不到全新的价值观，只是完成某些长期追求的东西。若把莱辛和格鲁克同他们的艺术家同行相比，两人的类似又很明显了。作为诗人，克洛卜施托克和维兰德显然比莱辛更具潜在的创造力，拉莫和特拉埃塔是绝对的音乐天才，亨德尔的戏剧气息，无疑也都

① 赫尔曼·克雷奇马尔(Hermann Kretzschmar)：《歌剧史》，莱比锡，1919年，第206页。

胜过格鲁克；可仍是莱辛，给了德国文学期待已久的现代戏剧，而格鲁克则给了全世界现代音乐戏剧。莱辛的戏剧，在德国剧院的常备剧目中是最老的，而格鲁克的歌剧，则是更加国际化的歌剧世界中最老的。

565 人们不知道，是什么因素，使这两位性格宁静的艺术家，得以成为他们各自艺术的改革者和鼓吹者。答案是，他们的创作过程是阿波罗气质的，沉静而清晰，完全不同于狄俄尼索斯式的天才狂放、沉湎于灵魂中的创造冲动，在才气稍逊者可任意使用的模式中，寻找表现手段。他们两人都在冲突混乱的环境中找到了方向，意识到所涉及的问题，将起作用的因素中的要求、一致与差异三者调合起来，在所有这一切都简化成艺术上、哲学上清晰而可信可行的纲要后，才动笔创作。“我感到自己心中没有会自动喷涌的活的泉水”，莱辛在其《汉堡剧评》中如是说，他还说，他所有的艺术业绩都需要“学习和花大力气”。细致的学习和努力，也是格鲁克的特点。这位思想家总在那里整理、筛选材料，以适合环境。即使在其最卓越、最经典、最现实主义的作品中，如《伊菲姬尼在陶立德》，绝大多数咏叹调也都选自以前的“普通”歌剧，如《狄托的仁慈》、《阿波罗的节日》、《泰莱马科》等，在几部歌剧中他都这么做。修改这些选段，这一事实，并没改变格鲁克基本上深思熟虑的、批判性的工作方法。在他以惯常的风格创作意大利歌剧达二十五年之后，他的批判能力，令他去探索正歌剧中明显的不协调之处。他向文学权威请教，帮他澄清问题，看到了音乐戏剧的问题，并寻找解决方法。他确实可以说心中无“活的泉水”，但他确实不遗余力地学习，迫使泉水喷涌上来。

格鲁克对歌剧题材的选择，常被嘲笑为老式神话正歌剧的残渣余孽，但其挑选并非变幻无常，而是长期深思熟虑的结果。一位生于德国、学于意大利的歌剧作曲家，能如此恰如其分地创作法国喜歌剧，不能再责备他找不到具有新题材的新的音乐风格。他的音乐戏剧的题材确实没有变化，但台本家和作曲家都无意利用戏剧情节；都只想要有个性的剧中人倾泻情感。《奥尔菲斯》的情节，同这个故事的老版本相比，已大大简化；《阿尔米德》的情节，在第一幕后，就几乎停止发展了；《帕里德与埃莱娜》实际上没有主题或情节。的确，格鲁克是伪戏剧家，只着重写高潮处的独白。但这并不一定表明场景是空洞的，而是表明，此刻重要的是一个人的情绪。那么，我们下面的发现，不会令我们意外：格鲁克的艺术，就其最内在的本质而言，是崇高的抒情，即表达心境及其发展的抒情；重要的是，对格鲁克这样一个文学趣味非凡的人来说，他喜欢的诗人是克洛卜施托克，后者把史诗都看作是抒情。

566 然而，戏剧与抒情之间的矛盾仅仅是理论上的，因为我们已经学会理解，正是这种抒情性，把音乐戏剧同其他各种戏剧区分开来。我们在每一出真正的音乐戏剧中发现了这一点，从古希腊的埃斯库罗斯，到巴罗克时代的意大利大作曲家，莫不如此。格鲁克的戏剧性，喜欢感情倾泻，而且他理所当然地认为，这种倾泻更适于音乐表达，而非真正戏剧的表达；但在歌德的《塔索》和格鲁克的《伊菲姬尼》这类戏剧中，我们又看到了二者的极其相似之处。格鲁克的人物，不像莎士比亚真正戏剧性的主角，在激情的冲击下表演；而是让人类灵魂中对动作的反思（这是法国悲剧所特有的）来主宰人物，也许可以简单地说，格氏的改革，在于从正歌剧向抒情悲剧的转变。他认识到，主要是由于台本的呆板无生气及无戏剧性，妨碍了歌剧完成其原定的任务：将人类情绪及情绪冲突自然而有力的表现，注入了一个主题恒久不变的、富有诗意的模子。

他从自己的戏剧概念中，得出符合逻辑的结论，脱离了歌剧的君主梅塔斯塔西奥，摒弃正歌剧的精神；他要求逆转诗人与音乐家的关系，后者成为前者的奴仆。结果歌剧中音乐部分的格局

变化不是革命的;“简洁与统一,是所谓的格鲁克音乐戏剧改革的历史性收获,一个永久的收获”。[①] 格鲁克保留了正规的咏叹调,但坚持“不可为了重复歌曲的第一部分……而匆匆唱过第二部分”;这表明,纯音乐形式因素可以保留,但必须同戏剧相适应。这是现代音乐戏剧一个十分重要的原则,这并不是说不要形式,相反要创造新形式,即在音乐-戏剧形式中,而不是在纯音乐形式中,表现情感生活。一位伟大的艺术家无懈可击的趣味及明智的概念,已溢于言表,即音乐隶属于诗歌。但音乐仍旧是音乐戏剧的主人;英雄事迹应有严肃的目的,平衡的秩序,英雄主义,以及古典戏剧的精致。

18世纪产生了一位抒情戏剧的伟大天才,即拉莫,这位艺术家虽然其思想及学术均是地道 567 法国式的,却声称其戏剧方法是纯音乐的。因此文学界、音乐界都不欢迎他。而德国音乐家格鲁克,天赋不及这位不成功的法国前辈,却认识并获得了法国思想家的理论,“因为较之法国自己的音乐家,他生来就更能理解法国的精神和法国的艺术”。[②] “缪斯主宰塞壬”。

开明专制

1740年标志着两个君主长期统治的开端,他们在已有全面冲突预兆的情况下,登上了各自王国的宝座。普鲁士国王腓特烈二世(1712—1786),历史已冠之于“大帝”的称号,他所继承的国家,国库充盈,军队无敌,还有大量有望可得的主权要求。奥地利女皇玛丽亚·特蕾西亚(1717—1780)继承了其父已受四方危害的王位。奥地利的许多敌人已准备质疑特蕾西亚的王位继承权,认为干预的时机已成熟,于是引发了奥地利王位继承战争。腓特烈看到了特蕾西亚的困境,发兵进入毫无防卫的西里西亚,在这一点上,普鲁士不顾国际关系准则、穷兵黩武的面目第一次暴露于天下。

两个对手在个性、信仰和目标上反差极大。国王是士兵和哲学家,完全信仰法国启蒙运动的精神,只关注如何为自己的王国获利,对盟友、对敌人都背信弃义,沉着而又敏锐地盯着他所有的臣民,让他们为他尽责、为国家服务。女王则亲自管理着她那庞大的帝国,处于男人的包围之中,却保持着女人本色,她是个虔诚的天主教徒,有口皆碑的好母亲,多民族臣民的国母。

女皇暂时屈服于腓特烈,单独与霍亨佐伦王室签定和约,以便能专门对付法国与巴伐利亚。1743年法国人大败,一支奥军越过莱茵河,解放了阿尔萨斯,似乎女皇在这一大有争议的问题上会很快获胜,不料腓特烈再次出击,不顾所签的和约还不到一年,就开进了波希米亚。然而这一次,普鲁士人遭到败绩,因为法国人以其人之道还治其人之身,持援兵不发,腓特烈率败兵撤出波希米亚。形势于其不利,但此刻,腓特烈的政治-军事天才大放异彩,局面顿时逆转。奥地利被 568 击败,萨克森的力量被削弱,普鲁士不可改变地成了大国。这些胜利的结果是持久的,因为丧失西里西亚后,奥地利从德意志本土被驱逐出去。奥地利的悲剧开始了,因为丧失德意志领土,非德意志人口数量增加,哈布斯堡帝国的垮台(后来突发于1918年)指日可待,只是从此时起,被政治家的手腕所拖延而已。

---

① 罗曼·罗兰:《吕利和斯卡拉蒂之前的欧洲歌剧史》,巴黎,1895年,第23页。

② 重印于《德国音乐名作集》,第35—36页。

以后几年则处于动荡之中，欧洲的大臣们则力图重新为自己定位，以对付两个德意志国家——普鲁士与奥地利所创造的新局面。奥地利、俄国与法国三强达成协议，联手削弱普鲁士国王的力量，使之回复到从前勃兰登堡侯爵那样适度的地位。进攻计划定于1757年，但腓特烈得知有这么一个危险的联盟，便主动出击。这位伟大的士兵暨国王打赢了一仗又一仗；可是到1759年，他便全面处于守势。当俄、奥军队成功加入战争时，普鲁士军队终于1759年4月12日在库纳斯多夫附近被歼灭。又过了两年，看来普鲁士的命运肯定要决定了，这时一个奇迹般的变化使形势逆转。俄国女皇伊丽莎白1762年去世。她的继承者彼得三世是德国的一位亲王，极其崇拜腓特烈，不失时机地与其偶像媾和。英国在征服了法国整个殖民帝国后，也同其宿敌德国妥协，而法国受到削弱，意识到斗争的无益，便退出交战双方。奥地利国库这时已几乎亏空，无法继续长期战争，因而也准备谈和。

1763年签定奥普和约时，腓特烈的英雄形象更加突出，因为他坚信冒险会有胜利成果，故失败时信念也毫不动摇，人们对国王的崇敬大大升温。这很快就在德国文学艺术的再度觉醒中表现出来，因为正是七年战争中的无数战斗，为浪漫的英雄崇拜所渲染、所增色，激发了德国诗人和艺术家的想象。崇拜者并不探究促发腓特烈令人难忘的战斗的起因是什么；他们看不到也不可能看到，随着普鲁士的胜利，争取中欧霸权的大战开始了。

由于腓特烈二世，专制主义进入了一个全新阶段。按路易十四的政治哲学，朕即国家，他代表这样一种理想：国王的统治蒙主天恩，威镇四方。腓特烈的时代太着迷于理性主义，精神太世俗化，不在乎由神来庇护君主地位；那个时代认为，君主和国家世俗机构可委托给胜任的人管理。 569
弗氏了解英国哲学家霍布斯和洛克的著作，知晓法国关于政治学丰富的文献，也完全意识到时代的要求。由于他，由于他那个时代的无数德国亲王及统治的大主教，所谓开明专制开始了，但自由主义和独裁统治二者的混合，似乎不协调。国王和亲王，甚至虔诚信奉天主教的、傲慢的哈布斯堡女皇特蕾西亚，竞相将启蒙运动的名流纳于麾下，以便赋予经济生活、文化生活新的精神。彻头彻尾的独裁者却建立起模范政府；大大小小的统治者，过着专制主义的法国国王那样挥霍的生活，将他们的一切权利和资源都用来支持科学、艺术事业。亲王和公仆联合为国家工作。甚至长期遭忽视的农村居民，当时也得到保护，腓特烈还严惩那些对农民不人道的地主。早期的专制主义依靠重商主义，而开明的专制主义则发展现代农业，改编英国的耕作理论与方法。对路易十四为其哥白林双面挂毯所规定的高艺术水准，各行各业均予以恪守，迈森和宁芬堡的瓷器工厂，德累斯顿的织丝机，普福尔茨海姆的珠宝店，都已闻名全国，许多地方君主，都力图建造自己的工厂。

这种新的经济文化，成了开明专制的保障，因为统治者要其臣民勤勉富裕，认为这是使国库充盈的最好办法。而达到这个目的的方法，常常是专横的、甚至残酷的，但总的来说，这一政策促进了文化进步，因为新的仁慈的专制主义在各个文化领域都很活跃。专制主义组织生活，细致入微达其各个方面，借助一支庞大的警察部队来控制管理。这样控制个人生活是现代人所反感的，但在18世纪却创造了绝对的奇迹。医院和卫生部门建立了起来，公众健康所达到的水平是17世纪根本无法想象的。所有这一切并非仅仅出自人道主义理由——促进健康是为了促进生产、提高收入——但承认需要及问题并加以改进，则是一重大成就。作为政治生活特点的创造精神，同样也活跃了文学艺术。文学艺术得到普遍关爱并非始自意大利文艺复兴。开明专制的创造热情始终不息；到处都涌现出宫殿、城堡、剧院、学校、研究院与大学，艺术家与音乐家忙于发表许多委约之作。这一热烈的艺术活动，理所当然是为统治者、为国家增光的手段，因为诗人与艺术家 570

的成就，促进了国家与统治者的威望。前一世纪忽略了的大学，现在却收到大量资助，进行广泛的学术研究。科学院与艺术院在每个城市都建立起来，因而在文学艺术上出现空前的创造性。许多这类机构，如巴伐利亚研究院和普鲁士研究院，至今仍是最重要的文化机构。

尽管所有这一切文化生活都很辉煌，但却仅仅代表了国王的幻想。人类尊严的思想从未进入过腓特烈的头脑，一旦一时的兴趣得到满足，该世纪最伟大的学者或艺术家便成了纯粹的宫廷侍从。我们不应忘记这一事实，即开明的专制要启蒙思想但不要自由。这整个时期是崇尚宫廷气派的时代，路易十四时代专制主义的延续，王朝的名望比所有其他因素都更重要。如果我们揭开蒙在这一辉煌的精神生活上的薄纱，窥视其后，便会发现，任何时代，社会若对王朝的兴趣无直接影响，仁慈的专制主义便不会成功，因为中等普通教育，跟不上大学与研究院所取得的惊人成就。只有约瑟夫二世信仰真诚的理想主义，真正努力促进普通教育。

启蒙运动的理想及其对文学的影响

启蒙运动的伦理理想，具体体现在莱辛的《智者纳旦》中，该剧富有诗意地祈求容忍宗教信条，以美德而非宗派取人。这出戏也表明，启蒙运动的注意力已转向中产阶级及其问题。因而，不仅在戏剧中，也在文学艺术其他门类中，资产阶级以后将会成为焦点。这一倾向的起源可在英国看到，乔治·利洛的《伦敦商人》(1730)和塞缪尔·理查森的《帕梅拉》，分别是最早的资产阶级戏剧和小说，充满着英国中产阶级新贵的自豪感，同时阐释启蒙运动的伦理。18世纪初，中产阶级重新日益觉醒。德国商人开始声称自己无所不在，不仅在国内，而且通过商务代表，也出现在国外。中欧城市仍旧留有城墙和塔楼，保存中世纪城市生活的一些方面，但在一代人的时间内，这 571 一外观经历了巨变。随着新城市的发展，城市中产阶级，努力勤勉，在建造家园中表现出自己的价值与自信。许多大大小小的家庭房屋造了起来，有舒适的卧室与大厅。白天做完生意后，这些零售商与制造商便旁骛他求。他们大量读书，奏乐唱歌，乐于消遣，诸如收集书籍和古董，而从前人们认为，这只是贵族的事。

资产阶级闯入、接着又主宰了文学艺术，最初的结果自然是，反对宫廷艺术夸张的姿态、浮华及精致。伟大的英雄和轻浮的弄臣，不适合于严肃的中产阶级氛围。但即使强调精神的坚韧不拔，反对贵族的奢侈，崇尚节俭朴素——这些依旧是启蒙运动艺术思想的特点，洛可可还是对资产阶级产生了无法抗拒的吸引力，其精神生活开始利用贵族阶级的某些文化。这是免不了的，因为各国以一种精神的国际——诸如洛可可——联系到了一起，这并非始于基督教世界的英雄时代；而洛可可为18世纪打上了那种国际标志，这也是那个世纪的文化特征。贵族仍是文明的领头者，但其特权正在消亡，而同时中产阶级越来越有发言权，越来越富有。贵族阶级正很快失去维持其豪华奢侈的手段，而那曾是其生存的命脉，他们不再鄙视市民阶级的精神成就，虽然他们仍将艺术家当作仆人。

德国人拼命在这一国际世界中寻找出路，但他们无法轻易抛弃势不可挡的法国影响。他们力图创造相当于法国精神(esprit)的东西，但他们的智力(Witz)在德国并不成功。巴罗克这一伟大的创造时代已使他们枯竭，他们力图凭借纯粹的常识与理性——法国启蒙运动的原则——重获自己的创造力。启蒙运动中有独创性的个人是档次较高的工匠，始终在清醒的理性的监督下，

传授并享受艺术。其艺术最有价值的主题是人，在他看来，人表现了整个现实。他还模仿自然，但他的模仿被理性风格化了；他能发挥想象力，但他必须向理性的法庭证实自己的每一步。结果产生了综合的类别、均衡的形式、可控制的内容，以及伦理－实践观。在这一总的画面中，德国启蒙运动应给予特殊地位，因为它是理性主义与基督教之间、对自然的机械解释与信仰之间的中介，综合了欧洲两大思想流派，即法国的演绎思想与英国的感觉论－经验论思想。这两个流派既互相对立，又势均力敌；18世纪上半叶，前者更强，而下半叶，则是后者占优势。 572

过渡时期的文学家，继续乐观地征服现实，但好长一段时间无法抛弃自己的巴罗克遗产。大约在这时，艾迪生、斯蒂尔等英国文学家说教的期刊，开始断言自己对德国思想有影响。他们受伦理制约的美学、说教的目的，以及对社会的批判态度，很容易为德国同行所接受。法国人，其本性主要是理性的，能够利用来自英国的物质主义与理性主义，即使这种物质主义根本上是敌视艺术的，因为他们总是能躲避到形式中去，而形式本身即是一种理性因素。布丰说过，"风格即人"，但德国人极其认真地接受了法国人所有的道德训诫。在缺乏真正的创造精神的时候，德国的理性主义仅仅做些组织和分类工作。

在巴罗克的形式和表现的世界解体之后，有一段寂寞时期，其体现者为约翰·克利斯托夫·戈特舍德(1700—1766)。他既非诗人，又非艺术家，一生致力于在文学各个领域建立理性秩序，这些领域因缺乏中心、控制及权威，而为专横及低级趣味所害。戈特舍德捍卫自己的理想，义无反顾。他鲁莽、狭隘、偏执，抨击所有的非理性力量，将之驱逐出自己的世界，甚至否认其存在。他关于文学法则的著作，清除了巴罗克的所有痕迹，消灭了想象与幻想。另一方面，他有自己的期刊及实力雄厚的合作者，成功地消除了困扰文学各领域尤其是戏剧的混乱无序状态。他以自己按"规则"写成的戏剧，在舞台上创造了"秩序"，提高了文学趣味，他关于语言的规定使自己的改革臻于完善。

但只要有一个人不服从，如此创立的机械秩序，必定倾刻瓦解。对戈特舍德法则与秩序决定性的攻击，来自德籍瑞士文学家约翰·雅科布·博德默尔(1698—1783)和约翰·雅科布·布赖庭格尔(1701—1776)。这两个人对德国思想的影响是显著的，如他们文学界的对手戈特舍德那样，他们坚持理性主义原则，但也愿意向非理性力量妥协。对是否有权利想象，发生了一场大争论，持续了整整一代人的时间，最后以戈特舍德的垮台、众叛亲离而告终。不同观点的人当中，可能除约翰·埃利亚斯·施莱格尔(1719—1749)外，没有一个是真正的诗人，而当时最著名的人物，享有空前声誉的文学家是莱比锡的哲学、文学及伦理学教授克里斯蒂安·菲尔希特戈特·格勒特(1715—1769)。这位莱比锡博学的诗人——其巨大影响不仅通过作品表现出来，完美体现了经受过启蒙的普通人的道德，而且也由其整个个性表现出来，那是一种苍白无力、有些含糊、但绝对纯净的道德品行，这种品行甚至从其最迂腐的作品中发散出来。 573

随着法国影响的复苏，洛可可精神，尤其在绘画与音乐中，占据了主导地位。德国的树林草地充满了希腊神话人物，以及早先出现在法国艺术中的男女牧羊人。华丽风格好空想的、程式化的虚幻世界——田园式的、五彩缤纷的却令人乏味的世界——产生了这一社会艺术的氛围，而理性躲在其后冷嘲热讽，但较之法国的楷模，德国诗人更伤感、更沉重。约翰·彼得·乌兹(1720—1796)最接近法国式的优雅，而约翰·格奥尔格·雅各比(1740—1814)更具音乐性，他在英国哲学家沙夫茨伯里的强烈影响下，赋予其洛可可世界以一定活力的伦理内涵。在用古希腊阿那克里翁风格创作的诗人中，约翰·威廉·路德维希·格莱姆(1719—1803)也许是最博学的，虽然只有他那贺拉斯式的嬉戏诗句远离了古风。克利斯蒂安·埃瓦尔德·冯·克莱斯特(1715—1759)是这些诗

人中风格最雄浑有力的,可能是因为他在文学上借鉴的是英国人而非法国人;他歌颂自然的优雅音调,表明他学的是詹姆士·汤姆森(James Thomson)。但另一位德国诗人萨洛门·格斯讷(1730—1788),其如画的音乐世界有如梦幻般的秋日气氛,具有德国情感风格的特点,如同布歇具有法国洛可可特点一样。他以诗歌、尤其是田园散文牧歌(《田园诗》,1756年),而获得国际声誉。他选择古代牧歌诗体,是其艺术倾向使然,但其古典形式只是面具,他的世界是理智-情感的梦,他所描绘的自然不是可塑的幻象,而是永恒的、病态美的阿卡狄亚式的世外桃园。不是思乡,而是时尚将他引向古希腊;不是古典的令人清新的微风,而是德国情感风格的微风,沙沙地吹拂着他所描绘的大自然中的树叶;他的整个世界都浸润在洛可可金色的朦胧中,如画如乐。

然而在德国思想中有另一种倾向,来源于清教虔诚派,倚重于英国诗歌与哲学,不是昙花一现,而是比较严肃的。其开端朴实无华,如在雅科布·伊玛纽埃尔·皮拉(1715—1744)的作品中,那是对英国诗人蒲柏相当枯燥的模仿。但在德国情感风格中所见的那种音乐性,加上爱德华·扬(1683—1765)那极令人喜爱的夜之伤感情调,不久便产生了一位诗人,他的作品像是理性主义与非理性主义的分水岭。此人即弗里德里希·戈特利伯·克洛卜施托克(1724—1803),他又让德国诗歌重新插上飞翔的双翼;作为结构因素的悲怆,巴罗克式的强烈情绪,宇宙无垠的景象,已长久不见,此时终于再度从德国艺术中散发出来。诗歌语言在理性主义的攻击下,受到很大伤害,正是就语言,首先感到这位真正的诗人所具有的再生力量。克洛卜施托克为其语言输血,充盈已干枯的动脉,诗歌又有了内心情感的奉献和燃烧的激情这样的特点。克氏的主要作品是史诗《弥赛亚》,写作始于其学生时代,二十五年后方才完成。基督救赎的奇迹,不断被巴罗克戏剧、弥尔顿崇拜者及德国基督受难剧所采用,在克氏作品中,又以一种新形式表现出来,成为轰动全国的文学作品。但这种形式真那么新颖?我们现在把《弥赛亚》看作是巴罗克最后的巨型作品,克氏在这部作品中,以非理性的反戏剧的音乐语言,对付理性主义的挑战。这是解放了的情感力量对理性主义的战斗,这场战斗暂时还未取得决定性的胜利,因为要争取的胜利,不在文学方面而在艺术中最非理性的音乐方面。

574

音乐与启蒙运动——柏林乐派

克洛卜施托克最大、最有影响的成就是,将自己在宗教性诗歌中所发现的超验感觉,移植到世俗文学中去,其爱情抒情风格,也得到一种当时鲜为人知的温情而超凡的基调。这一特点来自其诗歌突出的音乐性,正是这种音乐性,使他运用古典诗歌形式时,能克服他的同胞所经历的那类困难。克氏抒情风格中所发散出来的音乐,仍旧是巴罗克铿锵有力的音乐,证明了德国人对音乐根深蒂固的感情,而令近几代人的创造力跃入最高境界的,唯有音乐这门艺术。

当时潜在的音乐感,还只表现在文学中,但德国音乐本身,虽也聚集在"简朴"或"回归自然"这一大旗下,却未能成功地将其巴罗克遗产中宏大的规模、英雄的基调以及深奥的神秘主义,同启蒙思想及理性主义的美学揉和起来。华丽风格,其开端我们已在这一世纪上半叶注意到,今后将要盛行于德国整个中部和北部。巴赫在托玛斯学校的后继者戈特洛伯·哈莱(1750—1755年任主唱)和约翰·弗里德里希·多勒斯(1756—1789年任主唱唱),结束了天才音乐家一以贯之的血脉;产生过无数大师的伟大的萨克森-图林根音乐文化消亡了。新作品的变化,快得难以

置信，从里程碑式的复调风格，发展到简单、平凡、理智的音乐，而老作品则被抛弃、遗忘。克雷奇马尔报告说，克腾图书馆的目录表明，在巴赫去世四年后，他的作品(还有他那些著名的同时代人亨德尔、泰勒曼、格劳普纳及意大利大师的作品)就从原本期望他的活动永留痕迹的地方消失了。没有一个时期像18世纪下半叶那样，对新作品如此狂热，也没有一个时期，会以比之更激烈、更无情的方式，达到自己的目标。如约翰·塞巴斯蒂安·巴赫的学生多勒斯所称，赋格是古老的学院练习形式，而洛可可的微型艺术及内部装饰、法国人的敏感性，现在成了德国人的情感风格(Empfindsamkeit)。 575

但法国人所理解的敏感性，含有大量礼仪、俗套和限制，这些东西控制了他们的艺术，使其不会削弱或"反应"过度，而日耳曼的灵魂中，有种不可救药的感伤情调，稍一刺激便痛哭流涕。法国人创造了一种风格，细微浅薄，但构思巧妙的线条，编织成一张精致的网，而德国人则要"情绪"、"氛围"和"情感"。法国洛可可的内在艺术还是太外在、太公开了，不合德国人的口味，德国人努力减少音量和响度，以便获得"忏悔厢式的隐秘"这类效果。最能说明问题的是，声音如银铃般的法式羽管键琴，换成了叮当缥渺的楔槌键琴，后者的声音，若在一小房间内处于对角位置上，便无法听见。

德国启蒙运动明确界定的艺术目标，计划周全的活动，结果是使艺术赢得了大众。同时，这一运动创造了一种新艺术，表面上很流行。甚至沉浸在法国、意大利文学艺术精神中的上流社会，也逃脱不了这一新音乐的影响，这种音乐意在美化其赖以生长的日常生活。要填平艺术与大众之间的鸿沟，只有通过文学，因为恢复了元气的诗歌不断促发音乐，音乐似乎等待诗人的首创精神。路德教虔诚派的诗歌是最好的例子，这类诗歌虽不重要，但却有创造性、有感染力、"有艺术氛围"，并有大量的谱曲和歌曲集。但理性主义渐渐破坏了宗教信仰，破坏了对永恒正义的不可动摇的信念。从18世纪60年代中叶起，宗教抒情风格不断衰落，然后又在盖勒特的圣歌中略有复兴。

人们意识到，他们的时代缺乏一种认真的抒情风格，因此促使德国晚期巴罗克的伟大抒情天才克里斯蒂安·君特(1695—1723)产生了巨大的热情。君特感到，他那个艺术时代的传统，即将被人们抛弃，他寻求救世良方，是白白浪费了自己短暂而热烈的一生。在他所有的诗歌中，几乎都有那种热烈的生活气息，然而没有一首诗是完全令人满意的。他在英雄颂歌中，对巴罗克准则作了让步，但在爱情之歌中，则抛开所有的规范和谨慎，投入到燃烧的激情之中。音乐无法立即跟上他的首创精神，但在他去世十三年后，出了一本歌集，开创了一个新的抒情风格时代。1736年，君特的一帮朋友促成了这本题为《普莱瑟河畔歌唱的缪斯》的歌集的出版。[①] 菲利普·施皮塔(著名的巴赫传记作者)证明，歌集编辑所用假名"施佩龙特斯"，系指约翰·西吉斯蒙德·朔尔策(1705—1750)——莱比锡一小律师，其对音乐的兴趣，显然是其能力所不能胜任的。这位"施佩龙特斯"打破了镇住德国歌曲的咒语，但《歌唱的缪斯》中的音乐达不到诗人的水准，因为音乐选自键盘曲，再改编成声乐曲，这根本不是声乐创作的方法。因而从音乐角度看，这些作品其内在价值微不足道。然而尽管有缺点，其历史重要性却是显而易见的，因为它们促发了一系列集子的出版，为德国歌曲定下了高标准。该系列中第一种是《颂歌精选集锦》由约翰·弗里德里希·格雷弗(1711—1787)编辑，他也是业余的；集子中作曲者有卡尔·菲利普·埃马努埃尔·巴赫、卡尔·海因里希·格劳恩以及康拉德·弗里德里希·胡尔勒布施(1696—1765)，最后这位是当时最 576

① 《德国音乐名作集》，第42页。

有天赋的歌曲作曲家之一。其他集子接踵而来,突出的如《新颂歌与歌曲》之第三集(1752),哈格多恩作诗,约翰·瓦伦丁·格讷(1702—1762)作曲。

理性主义思潮从理论上确立了风格要求,即谓简洁,禁止音乐与诗歌冲突。因此,即便泰勒曼这样富有想象力的音乐家,也满足于为颂歌谱曲,而其演出也是缩减的、干巴巴的。随着诗人的改进,音乐家也改进了。盖勒特激励约翰·厄斯特·巴赫(1722—1777)谱了几首好歌。很难让现代读者将盖勒特看作为情感活跃的诗人,但巴赫的《寓言及配曲精选》(1749)[1] 揭示出,盖勒特寓言中,有关于自然的某种富有诗意的概念,这种概念激起了作曲家的想象力,而这一想象力习惯于将自然诗抽象及程式化。这些诗歌的篇幅及其情绪变化,要求用新材料,进行新的音乐处理;约翰·厄斯特·巴赫在音乐中遵循这些情绪变化,从而成为现代音乐民谣的最早实践者之一。瓦伦丁·赫宾(1735—1766)是又一个为"盖勒特教授先生"的诗作谱曲并辑集出版(1759)的人。[2]
577 这位天才的青年作曲家早年夭折,对诗歌的戏剧性内容尤其敏感,只是诗歌的不足,才使人们对他的歌曲的印象未能留存至今。如弗里德里希·威廉·马尔普格——当时最有才智的音乐评论家之一——所说,盖勒特的寓言诗,"所展示的东西对音乐艺术而言是太小了。"因此歌曲曲目的这一分支很快就衰落了。不听盖氏诗歌谱曲的人,依旧是法国舞蹈歌曲或分节歌的忠实听众,施佩龙特斯所编各种歌集中有这类歌曲。这些歌曲用分节结构,简单易学,而且容易用乐器演奏,这极符合情感风格时代德国人的趣味。

历史告诉我们,这类流行爱好有深层的理由,如果一个民族的趣味,在自己的艺术中找不到所想往的表现手段,那它会求助于舶来品,将其改为己用。所谓的柏林乐派,承担了这方面的这种中介作用,又是腓特烈大帝,直接或间接地掀开了德国文化史上新的一章。帝国之都柏林－波茨坦的整个精神生活的气氛,有利于这一乐派的创立。杰出的音乐机构受到理论化偏好的主宰,这在献身于启蒙运动理性主义理想的圈子里,似乎是自然的。国王的政治目标在各个方面,也包括音乐,都很明确,这些目标也是柏林乐派的目标,即并不需要完全独创性的伟大天才,而是需要有用的人才。

这一群体最初的出版物,表明了这一乐派的倾向。有一本标题是《带旋律的颂歌》(1753),由匡茨、卡尔·菲利普·埃马努埃尔·巴赫、格劳恩等人作曲,但署名的既非诗人也非作曲家,而是两个编者——诗人拉姆勒和音乐家克劳泽。柏林乐派的活动,其背后的动力就是克里斯蒂安·戈特弗里德·克劳泽(1712—1770),一位业余音乐家,令人想起里斯特,因为他的主要目标也是通过音乐进行教育。克劳泽不同于他那位汉堡的前辈里斯特,他对宗教圣歌不感兴趣,而是完全献身于世俗流行歌曲。柏林乐派最早的群体非常活跃:以第一本歌曲集开始的这十年里,又连续出版了约五十种集子,而且在音乐杂志上还进行了多年的理论讨论。但是这些博学的普及者那种清醒、冷静、精明、理论化的态度,却扼杀了艺术想象力。柏林乐派武断地定下的基调,杜绝了任何自然发展的可能,音乐家完全没有准备好,跟不上始于18世纪下半叶的德国抒情诗的复苏大潮,虽然这时也产生了一些有个性的作曲家。格鲁克为克洛卜施托克《颂歌》(1780)谱曲,是高层次歌曲
578 创作的一个非凡例子。虽然诗人们——克洛卜施托克、维兰德、福斯和歌德——欢迎格鲁克关于歌曲写作的文章,音乐家却依然无动于衷。后来兴旺的抒情戏剧界出来挽救这一局面,再次证明,自蒙泰威尔第以来,歌剧成为音乐中最丰富、最有独创性的领域,所有其他乐种都从中吸取养

① 《德国音乐名作集》,第41页。
② 《舒尔茨歌曲二十五首》,1909年由施泰因格莱伯出版社出版。

分。戏剧无法忍受柏林歌曲中虚构、无生气的创造物,而德国歌唱剧中生动的人物,也无法靠哈格多恩的诙谐妙语兴盛起来。生活要求自己出现在这些戏剧中;人人都得以适合自己的方式歌唱。这突然使人们清楚地认识到流行艺术的真正含义,而不管那些毫无生气的理论是如何说的;接着是歌曲集的大量出版——各种年龄、各个阶层的歌曲都有。

我们探讨歌曲所存在的重大问题时,会意识到某一位作曲家对其国家的文化－精神生活所作的大量贡献,这位作曲家能够为一首好诗谱曲,虽然比较简洁,却保留、吸收了原诗的情感内容,因为只有这样做,我们才能真正称其为民族流行艺术。柏林乐派在理论上是意识到这个问题的,但他们过于简单的作品是失败之作,因为所用诗歌太浅薄,音乐又乏味做作。能够响应历史号召的柏林乐派中期的作曲家是彼得·舒尔茨(1747—1800)。在他的歌曲——尤其是《民间音乐歌曲集》(1782)中,形成了流行的民族抒情精神,几乎有舒伯特式的温情;他的歌曲将依然是真正的、高尚的流行艺术的楷模,他本人也不是简单土气的民间音乐家——启蒙运动并不产生那一类艺术家。舒尔茨是歌剧、歌唱剧、戏剧配乐及音乐话剧极成功的作曲家,可与海顿相比;作为音乐著述者,他也广泛透彻地了解艺术中的理论与美学问题。他的文章《论音乐对一种民族文化的影响》(1790),尚未受到艺术与文明史学家的充分研究,但表明,作曲家已意识到流行抒情风格重大的文化意义。这一意识在其配曲中十分明显,而这些配曲,也开启了一扇窗户,让人们了解客厅式颂歌的抒情风格,这种风格即:避免一切外来影响,以其简洁敏感的旋律,成功地将抒情诗与音乐输入人们的意识之中。[①]约翰·弗里德里希·赖夏特(1752—1814)与约翰·安德烈(1741—1799)都是歌德的朋友,熟悉德国文学思想,虽然作为抒情戏剧作曲家名气更大,却也是德国新歌曲引人注目的倡导者。赖夏特是当时最训练有素的音乐家与作家,从各个方面丰富了新歌。其和声丰富多变,形式适应性强,但尤其大大发展了非常协调的、带艺术性乐器伴奏的旋律。 579

令人惊讶的是,这三位杰出的歌曲作曲家,即使几乎是同时在活动,却也未改变柏林乐派的风气。其原因在于以克里斯多夫·弗里德里希·尼古拉(Christoph Friedrich Nicolai, 1733—1811)为首的毫不妥协的理性主义信徒最终所采取的立场,尼古拉的《精美小年历——美丽、地道、脍炙人口的民歌集》(1777),意在消灭赫尔德及其信徒所倡导的民间音乐与诗歌的新运动。尼古拉原先虽是莱辛的战友,后来却成了新文学与艺术潮流不共戴天的敌人,表现出憎恶每一次思想飞跃的资产阶级狭隘哲学。但没有任何事物能拖延德国抒情风格的进步,第二柏林乐派,由舒尔茨和赖夏特开了个好头,最后又产生了两位重要作曲家:弗里德里希·路德维希·埃米留斯·孔岑(1761—1817)和卡尔·弗里德里希·采尔特(1758—1832)。采尔特的主要作品《歌曲、叙事曲与浪漫曲》发表于1810年,但以精神与风格而言,他属于18世纪,是柏林乐派的一员。第二柏林乐派的许多歌曲成了真正的民歌,在整个德意志传唱并受尊崇。

歌剧与歌唱剧

戈特舍德努力创造德国民族戏剧,引起了德国音乐家的注目,但民族歌剧的道路,受到抒情戏剧的哥利亚式巨人——意大利歌剧的阻挡。不久以前最著名的德国歌剧作曲家,如哈塞和格

① 重印于《德国音乐名作集》,第8—9页。

劳恩，是完全意大利化的，而德国倾向明显占优势的少数几个地方——汉堡、拜罗伊特、纽伦堡、魏森费尔斯——抵挡不了意大利的征服。新的戏剧也无法同当地的旧式歌剧建立联系，因为后者的情调与方法，在启蒙运动的时代已显过时。因此改革思想，如通常同格鲁克相联系的，甚至在巴罗克歌剧崩溃之前，就已盛行。马特森曾写道："依我之见，一座好的歌剧院，就是集许多优秀艺术为一体的一所学院，在这所学院里，建筑学、绘画、舞蹈、诗歌……尤其音乐应该联合起来，产生一部艺术作品。"这是瓦格纳"整体艺术作品"思想最早的文字记载。马特森思想得到其他一些作家的支持。德国作家坚持简洁性，避免情节的复杂性，偏好情感而非激情，恪守自然与理性，并对古典的新人文主义产生兴趣，这一切都明白无误地反映了法国的影响。这些作家相信(其程度不亚于格鲁克)，改革应从歌剧的文学部分开始，这尤其是赫尔德提倡的思想。一俟作曲家安东·施威策(1753—1787)与德国最伟大的情感风格诗人克里斯托夫·马丁·维兰德联手，德国新歌剧便诞生了。德国第一部从头唱到尾的五幕歌剧——他们的《阿尔切斯特》——1773年上演于魏玛，似乎是响应人们的炽热希望，即要有德国自己的"伟大的"民族歌剧，可同意大利正歌剧、法国抒情悲剧相比。不用阉人角色和花腔演唱，表明有意离开意大利音乐戏剧；但在富有表情的戏剧宣叙调里，在其强烈的乐队伴奏中，英雄气概的巴罗克歌剧其痕迹仍在，且活力不减。精细的配器是德国特有的，声乐创作中不时可见的笨拙，也是德国特有的。德国第二部著名歌剧《君特.冯.施瓦茨堡》，由安东·克莱因作台本，依格纳茨·霍尔茨鲍尔(1711—1783)作曲，1777年上演于曼海姆。这部作品也声称，不用意大利歌剧那些出名的老套子。[①]但虽然这些作品焕发出真正的民族精神(事实上，它们是德国浪漫主义真正的先驱)，意大利、法国歌剧的主宰还是过于强大，以致短期内克服不了。这种德国新歌剧的技巧，显然是几种风格的折衷，虽然其总的特征明显不同于正歌剧与抒情悲剧。由于仅有施威策和霍尔茨鲍尔的几部作品(我们还将看到这些优秀作曲家的其他才能)，德国的新式"大"歌剧走到了尽头。

580

我们追踪了歌剧发展的各种命运，发现它一旦不再是意大利歌剧，或不再按意大利方式实践，便不可避免地走进死胡同。我们已经看到，艾迪生抨击了宣叙调的有效性，也抨击了将意大利连续谱曲的原则(所谓的通谱体写作方式)用于英国抒情戏剧，我们也注意到，卢梭如何提倡废除通谱体的音乐戏剧，代之以有音乐的抒情戏。此时德国也逐渐意识到，歌剧是一种意大利形式，并不一定适合其他民族的天才创作。德国作家所提出的理由既中肯又理智。他们拒绝用返始咏叹调及通谱体写作，所用措辞表明，他们了解圣埃弗勒蒙开创的具体的歌剧批评。他们宁愿把音乐留给戏剧的高潮点，恢复能生动交流思想的对白。这些思想后来流行起来，大大加强了对意大利正歌剧的反对力量，因为德国中产阶级天生厌恶用外语的外国宫廷艺术，此时他们又开始反对音乐本身。英国在假面剧和民谣歌剧中，找到了自己典型的音乐戏剧，这两种体裁，都是在艾迪生表示不赞同歌剧之前就发展起来的。法国产生了喜歌剧，有关这方面的第一批文章，要早于卢梭的《乡村占卜师》。此时德国以一种民族抒情戏剧的形式即歌唱剧，走到了前沿，人们有意创造德国通谱体歌剧，在这一实验最终惨败之前，这种歌唱剧就一直在酝酿了。

581

第一部德国歌唱剧，虽有早先德国抒情戏剧、尤其是即兴的学校喜剧的准备，但完全是对英国楷模的模仿之作。《魔鬼遭罚；或太太变形记》1731年首演于特鲁里街剧院，是查尔斯·柯菲最成功的民谣闹剧。柯菲是创作民谣歌剧的爱尔兰流行作家，其生平经历几乎完全不被人知。此剧压缩成独幕剧后，成为这类体裁中最受欢迎的娱乐节目。普鲁士驻伦敦大使冯·布洛克，是莎

① 见莱昂哈特·欧勒(Leonhardt Euler)：《试论一种新音乐理论》，1729年。

士比亚《尤利乌斯·恺撒》的第一位德文译者，对文学极感兴趣的一位绅士，将柯菲的剧本译成德文(Der Teufel ist Los!)，1743年上演于柏林。很可能(虽无法确定)，原来的英国曲调用于德文版的演出中，但这次演出受到戈特舍德的严斥，可是却像在英国那样成功，一时模仿之作蜂拥而起。其中在德国抒情戏剧发展中令人最感兴趣的一个版本，系由克里斯蒂安·费利克斯·魏塞(1726—1804)所作，他是著名诗人、少年作家。这部歌唱剧的分曲创作，交给了名叫J. S. 施坦德富斯的德国音乐家，他是1752年上演该剧的柯赫剧团的提琴手兼声乐指导。但只知其名，此外一无所知，然而其音乐表明，这是一位有独创性的作曲家，深知戏剧艺术，尤其具有措辞巧妙的幽默感。

与此同时，卢梭《乡村占卜师》所引发的巨大热潮，引起德国的瞩目。魏塞1759年访问巴黎，看了一些按卢梭模式创作的法国抒情剧，发现其中有一出老戏《魔鬼出笼》，那不过是柯菲原剧的法文版。魏塞重译了这出法国戏，除法文版的十八首歌外，又另加了十九首，全剧由约翰·亚当·希勒(Johann Adam Hiller, 1728—1804)谱曲。此剧1766年在新莱比锡剧院上演，大获成功，因而希勒继续朝这方面努力。同年，他的《利苏阿特与达里奥莱特》首演，其台本取自法瓦的《乌尔盖勒仙女》，原是为杜尼而作。希勒良好的教育及广泛的阅读，肯定令他超越了原来的意图，因为这部新作品结果写成了一部带有清宣叙调、返始咏叹调和一部三乐章交响曲的成熟歌剧。其中最令人吃惊的是其标题，因为在1766年，称一部德国抒情作品为"浪漫歌剧"，确实令戏剧史的研究者迷惑不解。但观众的反映不佳，行政部门便强使希勒回到从前的歌唱剧风格。一年后，在《院中洛琴》(改编自法瓦的《院中尼内特》)和《乡村之爱》(改编自法瓦《安内特与吕宾》)两出戏中，意大利歌剧因素大受限制，而赞成用法国抒情戏因素；同时英国指导换成了法国指导。但希勒的天才还不至于此，在其《狩猎》(1770年，改编自塞代纳的《农夫之王》)中，外国的音乐因素被抛弃，德国歌唱剧以其通俗面目展现出来，令人耳目一新。 582

魏塞与希勒大受欢迎，以致他们几乎满足不了观众对新作品的需求。台本作者不是大诗人，但他很聪明，能充分利用法文原作。然而将音乐家看作是德国的蒙西尼，并不过分。希勒的任务并不轻松。他得为根本不是歌手的演员写歌唱声部，这一事实限制了他的活动范围；但对大众而言，他是出色的老师和真正的知音，能把短处变成长处。他的许多歌曲，风格简单、不需声乐技巧，已成为真正的民歌，不仅唱遍整个德意志，在外国也大受欢迎。从意大利语演唱的惊人花腔，转变成德语演唱的有趣台词，令观众喜爱，演出后，其旋律还经久难忘。大众的赞同如在英国那样自然，那样毫无保留，但德国歌唱剧就质量和数量而言，都远远超过了英国民谣歌剧。

仿效希勒的作曲家中，比较突出的有：约翰·安德烈，柏林乐派的歌曲作者；克里斯蒂安·戈特洛布·内弗(1748—1798)，贝多芬早年的老师，多才多艺、富有天资的作曲家；安东·施威策，摒弃了德国"严肃歌剧"的实验，成为最优秀的歌唱剧作曲家；以及格奥尔格·本达(1721—1795)，也许是希勒之后、莫扎特之前最重要的歌剧作曲家。德国新抒情戏剧得到了歌德的鼎力相助，他不仅表示赞同歌唱剧，而且还亲自创作了一些台本。

一出带音乐的戏剧中，对白与乐队伴奏，结合得如此新颖，给来观看的年轻歌德留下一深刻印象，因而他称之为"划时代的"。此剧即《皮格马利翁》，根据卢梭著名的原作而写的音乐话剧，施威策作曲。1772年演出于魏玛，同年维也纳上演了另一出《皮格马利翁》，弗朗茨·阿斯佩尔迈(1721—1786)作曲。在此前，卢梭台本的德译本还在流传，因此，几个作曲家同时用之是可以理解的。因为上述两种谱子都散失了，我们就无法知道这些音乐话剧的性质了。按卢梭的观念，音乐话剧中的对白与音乐"绝不能混在一起，而是应该依次听到，可由音乐来宣告、准备对白的出现"。这是很重要的说明，因为那揭示出，卢梭的音乐话剧观显然不同于其所引发的具体作品。 583

这位法国哲学家并未被格鲁克说服，后者认为，法语适合于配乐，事实上，卢梭想创造一种抒情戏剧的形式，用以证明自己的论点：法语不适于歌剧。他清楚地表明了这一点，坚持认为，"这种体裁是一种中间形式，处于简单的朗诵和真正的音乐戏剧二者之间"。

因此音乐话剧这一首创来自法国，但当其发展受到德国戏剧影响时，便有了一种完全不同的特色。在德国戏剧展现古典主义辉煌之前，其舞台上便有一些优秀演员了。一个名叫伯克的演员，扮演皮格马利翁大获成功，给另一个名叫布兰德斯的作家（也很活跃）留下深刻印象，因此布氏打算，也为其明星太太写一个令人欢迎的角色。他挑了希腊神话中阿里阿德涅的传奇作主题，并请施威茨谱曲；《皮格马利翁》的作曲者同意了，但就在快完成时，他却将音乐用于自己的歌剧《阿尔切斯特》。可是本达很喜欢布兰德斯的台本，因而"坐着一口气"写完音乐，1775年1月27日在哥达，在一片喧闹的欢呼声中，上演了《阿里阿德涅》。本达了解卢梭的《皮格马利翁》，但不赞同法国人的美学思想，他将《阿里阿德涅》写成了一部活跃的戏剧。卢梭想用独立的器乐分曲支持演员的形体动作，而本达则常常用短小的间奏曲打断说白，这种间奏曲并不一定为形体动作伴奏，而是为台词提供音乐的说明，他丰富的短小动机，使强度集聚，以致台词的情感性也随之增长。这些动机经过主题发展，很像19世纪音乐戏剧的主导动机。

可以毫不夸张地说，本达的《阿里阿德涅》是第一部完全脱离旧歌剧的音乐—戏剧作品，因为格鲁克的改革歌剧仍旧是纯声乐作品，保留了歌剧的重要传统。本达同时使用说白与音乐，不像在法国音乐话剧中那样有先后；因而应把他看成是19世纪音乐话剧的"发明者"。可以肯定，这是该作品深深影响本达同时代人的原因，其中莫扎特是深表崇敬的第一人。本达在其《阿里阿德涅》成功之后，继续创作了《美狄亚》，那是为布兰德斯夫人的对手——著名女伶索菲·弗里德里克·塞勒所作的。本达的才气在其后期作品中还要明显，这些作品直接表现出德国浪漫主义歌剧的迹象。

584

这些音乐话剧的形式与结构，表现出显著的结构逻辑。台词的诗句在变化，也要求音乐调性与速度变化，结果产生了许多器乐小段子，而那原本可能很容易以零碎片断而告结束。本达的戏剧中热情及有特点的主题（完全可称作主导动机），克服了这一困难，使音乐前后连贯。除了改造音乐内部结构，本达还提高了乐队的戏剧表现性，用这一灵活的乐器群体来描述情感，因为情感的强度，仅靠台词，是无法恰如其分地传达的。音乐话剧的巨大成功，使这类作品得以大量演出，可是反而在十年中，产生了强烈的反作用。作曲家与诗人不再培育这一体裁，赫尔德、维兰德和席勒都宣称，这种体裁，不值得让真正的艺术家去花费精力。但魏玛圣贤歌德意识到本达作品的意义，1814年与玛克斯·埃贝魏因合作，创作了一部音乐话剧《普罗塞耳皮娜》，台本原是1777年为格鲁克而作。歌德说："音乐话剧写作，将必须融合到歌曲中才行，只有那样，才会完全令人满意。"

此刻我们应该停下来，考虑一下这些作品与这些说法，因为其含义难以估量。一方面，我们注意到，德国作曲家受自己创作交响性、主题发展式作品的本能驱使，其处理手法，在情绪上虽然非常戏剧性，但同人声的抒情性——歌剧的本质——却很少相关。另一方面，我们看到，歌德要求废除他（如同许多现代批评家）所谓的言语与音乐的混杂形式并代之以歌唱。那时有一种歌剧式的音乐－戏剧概念，出现在18世纪的德国，认为要从诗歌发展到乐队，再从乐队发展到人声，这比瓦格纳要早得多。这种概念是抒情戏剧——即歌剧——的对立面，恪守自己的特性，产生于同乐队合作的歌唱之中。但种子播下了。本达朝着德国音乐戏剧迈出了重要的第一步，现在只需将歌唱的人声，加到交响－戏剧性的乐队织体上，从而实现反瓦格纳式的音乐戏剧。论及19

世纪德国音乐戏剧这位全能的“造物主”时，我们将回溯到其先驱。

虽然作为一种独立的戏剧作品，音乐话剧很快衰落下去，但作为戏剧与歌剧之间的一种过渡形式，却赢得很重要的地位。在莫扎特早期两部戏剧作品——《扎伊德》和《塔莫斯》中，这一形式用得很有效，我们将看到在贝多芬的《费德利奥》中，效果也很明显，由此又发展到门德尔松的《仲夏夜之梦》，最后则发展成为德国浪漫歌剧，这是瓦格纳艺术的一个来源。 585

音乐理论与音乐实践的关系

虽然经验主义与理性主义，正在通过创造新的科学价值观而重新塑造知识，非理性主义的声音，凭直觉创造的艺术家，都反对音乐理论家与哲学家那种教条的、抽象科学的态度，如同在文学界那样，但新方向的提倡者，无法像其反对者那样，找到有力的武器。理性主义的音乐学者受过科学训练，掌握逻辑推理的工具，那是无法仅以直觉反对的。可是创造本能的力量，在音乐家身上仍旧强大，音乐家感到，不断思考，会夺去自己的直觉性，即他们本性中基本的音乐性。

即使在保守派名人的阵营里，倒戈也早得出人意料。马特松在其《乐队研究》(1721)中得出结论，音乐是凭感官感觉的艺术，既然不要求理性，那就属于感情领域。但许多大思想家，仍旧坚持音乐是科学这样的概念。其中如著名数学家莱奥哈特·欧勒(1707—1783)曾宣称，音乐是科学，其任务是，联结不同的音，以创造悦耳的和声。① 然而马特松认为，音乐不是和声与测量的科学，而是情感的艺术表达，他还说：“即使器乐，也绝不应缺乏感情。”② 马氏仍感到，有必要以上述这句话，限定自己的说法，这一事实使我们意识到，德国的洛可可——即情感风格——时期，在确立自己的音乐思想的过程中，经历了巨大困难。启蒙思想家的理性主义倾向，迫切要求简化——在柏林乐派中已得到很好表现——但人们也努力维持对理性主义有用的那些巴罗克因素。音乐理论与美学的著述，仍然主要是关于感情的文章，但文章常常趋向于论证及富有才华的诡辩术，更多反映的是，理性时代人们的哲学－科学倾向，而非反映所谓的巴罗克“神经中枢”的有机延续。主要的著述者，马特松与沙伊伯的后继者，有卡尔·菲利普·埃马努埃尔·巴赫、约翰·约阿希姆·匡茨以及弗里德里希·威廉·马尔普格(1718—1795)，前两人具有代表性的著名“论文”，分别论述演奏键盘乐器和长笛的“真正艺术”，最后这位的代表作是《关于音乐的批评信》(1759—1763)。 586

感情类型心理说的最后残余，一直保持到18世纪末，那时华丽风格与情感风格，正在维也纳乐派的古典风格中得到浓缩。但既然感情类型说是巴罗克的“神经中枢”，那么在一种转而反对巴罗克的音乐风格与概念之中，感情类型说已无法恰当地履行同样的功能；而且它已不再是一种美学方法，也不再是可传授、可实用的严格的科学。不是因表现某一情景而寻求最合适的音及音型，相反，音乐家－哲学家，当时仅局限于从心理上理解客体对主体造成的印象。甚至这种理性主义－感觉论的理论，也很快被摒弃而代之以表现论；随着科学思考的减弱，情感突现了出来。要求作曲家的，不再仅仅是感觉；表情及表现性成为他们的主要问题，占据了他们的主要注意力。

① 《完美的乐长》，汉堡，1739年，第十二章，第三十段。

② 约翰·约阿希姆·匡茨(Johann Joachim Quantz)：《试论长笛演奏法》(1752)，谢林，莱比锡，1906年重版，第108页。

巴罗克心理确立了一种普遍共有与理解的气氛。情感风格的作曲家没有这一共同的世界观的支持，不得不以个人表现，寻求自己的发泄途径。巴罗克诉求的是一个已经确立了的精神社会，而后来时代的个人表现，不得不试图以自己的力量，将听众组织成一个联合体。因此尼古拉说，曼海姆的趣味是"指望意外"，还有莱夏特和伯尔尼，也惊奇地说到曼海姆乐队著名的渐强（那使观众震惊、以致从位置上站起来），这时实际上已把单个的感情类别，转化成了效果。而这些感情类型还在继续提供内驱力；但是情感风格的艺术，把音乐切割成一个个小部分，这样就改变了这个体系的意义和效用。理性主义的时代，不再满足于巴罗克抽象的学说；它把整个理论分解成清楚的、典型的、单独的感情。好像是一种现代音乐美学的各种因素。如"讨人喜欢"、"悲伤"、"雅致"、"快乐"、"喜悦"、"新鲜"、"严肃"、"崇高"等，都是这一修改了的学说中的技术术语。一旦这一简化的、理性化的体系确立下来，便根据情感风格的流行艺术，具体加以使用。"表演者应该改变，比如说，每小节都按一种不同感情改变，还应该交替表现出悲伤、快乐、严肃等，这类情绪在音乐上极其重要。"①

两种不同倾向现在都清楚了，一种倾向其目的是，赋予每一小细节以生命、表情与一种特定感情；另一种倾向，则将表现的新自由和多面性，同老风格的稳定与逻辑结合起来。18世纪下半叶，启蒙运动所产生的各种倾向，汇聚成平衡的整体，在1780至1810年这短短一代人的时间里，产生出一种极其完美的音乐文化。

587

巴罗克的乐谱相对比较简单，很少印有指示。表演者不关心细节，因为他的注意力，在于为作品定调子的"基本感情类型"上，那是他在全曲中竭力要维持的。情感风格则离开了巴罗克单一情感类型的理想，转而关注速度、力度及其变化。巴赫一首庞大的赋格里无半点建议，而18世纪下半叶，我们则晓得，"既然今日音乐中有了最细微的差异，必在曲中加以标示，艺术与技术术语大大增加，乃至符号与标示很快就淹没了音符。"② 在这一点上，最重要的是要知道，速度主要由音符的图像方面所决定：音值若以大为主，乐章为慢速，若大量是四分音符及其他小音符，则要求快速。谱上标有柔板、快板或行板，指定了所奏乐曲的性格，目的在于帮助表演艺术家置身于作品的情绪之中。马特松说到一首夏空舞曲、库朗特舞曲、吉格舞曲、快板和急板的情感特性时，显然这些术语——其中一些对于我们仅仅是速度标示——对18世纪的音乐家有确定的情感内涵。现代表演家与指挥家，常常令人吃惊地误读18世纪的作品，若把当时对这些标示的解释，同现在的解释作比较，原因就清楚了。格奥尔格·西蒙·勒莱因（1727—1782）以其键盘和小提琴的方法而广为人知，这位音乐家建议，vivaci（活泼）与 allegro（快板）表示"适中的快乐"；更无羁的快乐则标以 allegro assai（很快）、allegro di molto（极快）或 presto（急板）；兴高采烈标以 prestissimo（最急板）；"极其愤怒"标以 allegro furioso（狂怒的快板）；沉着可标为 andante（行板）、andantino（小行板）或 larghetto（小广板）；悲伤为 mesto（悲伤）、adagio（柔板）、largo（广板）、lento（缓慢）或 grave（庄重）。③ 那时这种方法仍旧是感情类型说的一种形式，因为这些题示，暗示主宰整个乐章的基本情感类型，但现在更强调的是表情性。现代表演家因不熟悉过去的音乐观念，所以当乐谱图像与题示中的情感暗示二者含义不一致时，他们就更弄不清楚了。例如，会碰到一首乐曲，节奏用小时值，但

---

① 克里斯蒂安·弗里德里希·丹尼尔·舒巴特（Christian Friedrich Daniel Schubart）：《舒巴特在监狱中的生活及思想》，1791—1793年，卷二，第94页。

② 格奥尔格·西蒙·勒莱因（Georg Simon Loehleih）：《小提琴演奏法》，1781年，第104页。

③ 弗里德里希·威廉·马尔普格（Friedrich Wilhelm Marpurg）：《关于音乐接受的历史——批评文稿》，1754—1762年，卷一，第416页。

却标以柔板。

使用这样的图像题示是理性主义的战斗呐喊,即追求"表情真谛",C.P.E.巴赫或马尔普格利用这些题示都毫不吝啬;但是当我们看到,一些段落似乎要求描述性的音乐或标题音乐,我们应该再次意识到,作者所要求的不是用乐音"描画"物体、"描画"观察或者"描画"过程,而是"翻译"情绪和感情,即情感因素。马尔普格宣布"真正最好的规则,要受趣味及耳朵的支配"。[①] 他这样说,表明自己是音乐家而非哲学家。我们应记住,最有影响的美学著作家巴托——其文章在德国非常出名,广受敬仰——并没有说自然是可实际感觉到的现象,而是"也许如此"。因此,虽然巴托称音乐是一种"模仿的"艺术,他并非指实际的、现实主义的模仿。当时有大量娱乐性的、描述性的音乐创作,尤其在柏林乐派自称流行的歌曲中,但是德国人的目标是表情性,而非图像现实主义。福克尔令人信服的陈述了这一点:"每一种音乐表情,都应由艺术的内在力量、思想的活力而非通过模仿外在的图像、来加以实现。"[②] 马尔普格以下面这些话,藐视某些歌曲作者的图像-模仿性的音乐(很奇怪,他的话令人想起我们一些过分热情的教育专家的实践):"这些音乐家说,一首完整的德国歌曲有四条要求:1)歌词,2)音乐,3)黑板(可以在上面画出歌曲所唱的故事),以及4)小棍子(唱歌时用来指点黑板)。"[③]

588

这位哲学家-音乐家,充分意识到情感风格的缺点和威胁,如同马特松,他早就警告音乐家不要过分。表情性的问题,涉及到表演和演绎时,就更尖锐了。C.P.E.巴赫说:"吸引不了听众敏感的灵魂的表演家,只能使听众惊讶,而不能满足他们。"他还说:"动人的表演,要求有一种良好的愿望,即能够服从某些普通法则。"

一旦考虑器乐的美学欣赏,离开纯理性主义,显然就很重要了。理性主义发现,绝对音乐(即纯器乐)缺乏意义、因而也缺乏内容。要纠正这一缺点,绝对音乐试图(如我们所看到的)改变美学准则,从形式美转向表情的真实性。当绝对音乐的因素要服从充满危险的理性化过程时,歌剧赶来救援了,帮助纯器乐培养起自己的乐汇,如同戏剧音乐本身一样雄辩、富有表现力。巴罗克具有哀婉、不中断的动力以及保持基本情感的古老风格,对坚持这种旧风格的人来说,来自意大利的丰富多彩的歌剧新乐汇,似乎就像斯特拉文斯基的新风格那样,在20世纪初期的音乐家看来,显得不合理,后者所学的是浪漫时代连接清楚的四小节、八小节或十六小节的乐段。反对的情绪,一直延续到后来古典主义的鼎盛期。德国人习惯于感情类型说,他们在意大利器乐、歌剧交响曲与室内乐中,发现只有愉悦的音响,感官刺激,而缺乏明确的表现目标。在他们看来,声乐用于情感交流,其优势似乎无可争辩,虽然器乐在他们周围飞速发展,极受公众喜爱。如果连舒尔茨和莱夏特都批评意大利音乐,那么毫不奇怪,像匡茨这样的人,在井井有条的理性主义世界里成长起来,无法接受新的"非理性的"意大利风格。虽然这位目中无人的普鲁士宫廷长笛家,找不到充分的措辞来谴责意大利人,但那些年发生的深刻变化,还是反映到他的著述中。因此匡茨建议使用有微差的力度,从极弱(ppp)到极强(fff),他解释说,若表演鲜明地强弱交替(这正是巴罗克阶梯式力度的原则),所有中间层次的细微色彩都会丧失。这一说法出现在巴赫去世后仅二年,的确令人吃惊。18世纪70年代,福格勒神父(1749—1814),18世纪最有独创性的才子之一,还有卡尔·路德维希·荣克(约1740—1797)——教士及音乐家,其许多著述提供了有关这一时

589

① 《音乐批评书目》,哥达,1778年,卷一,第74页。

② 马尔普格,出处同前,卷一,第149页。

③ 伏格勒最富信息的著作是其《曼海姆乐派》(1778—1781);容克的评论可见之于其《音乐》(1777)。

期有价值的资料来源——他们俩人都说过，人们已经习惯于音乐中及配器中的多样性，他们不喜欢没有各种管乐器参加独奏的作品。① 舒尔茨，这位伟大的歌曲作曲家，也投降了，宣称新的交响乐特别适合于表现伟大、欢庆及崇高的思想，交响乐还体现了纯器乐的最终理想。② 因此，在18世纪最后三十几年开始的时候，在伟大的古典主义乐派发端之前，交响乐被当作器乐的最高形式。

对这种新的器乐形式的贬褒，似乎集中在一种二元论上，这在风格上很显著，即情绪的二元论和音乐材料的二元论。关于这种"新的交响曲"，希勒曾有著述，他认为："的确你能够发现，有一些写得很好的、优美的、有效果的乐章……但那是严肃与滑稽、崇高与卑贱的奇怪混合(常在同一乐章里这样混合)，往往造成一种不好的效果。"③ 德·布罗斯则热情地报道："1740年，意大利人的细微色彩艺术及明暗艺术，要么频繁交替，要么无法察觉。这些影像，中间色调，在音色中产生难以置信的魅力。"④

590

情感风格失去了同巴罗克的联系，为了达到一致性与连续性，又在两个方向上进行实验。我们看到，它借助感情类型的理性化而努力赋予音乐每一细节以感情，但是我们也注意到有另一种倾向，其目的在于更高级的结构。由于巴罗克音乐的旋律连续性(系由其动机力量所激励)开始丧失其生成力，分裂成一个个独立部分，这种情况要求有新的美学-形式原则来捍卫统一性。主题和音调的紧张与松弛，成了形式的综合因素，巴罗克的持续力度，不得不让位于更加适合于这种新风格结构特点的一种体系。基本的感情类型，即巴罗克结构中同类的、势不可挡的精神动力，因此消失在启蒙思想与情感风格的压力之下，其地位被基于对比的异类材料的二元原则所取代。这种风格不再满足于像在巴罗克风格中那样——孕育能量的作品开端驱动旋律之流，富于动力的音流一往直前，直达目的，节奏性的、动力性的动机环环相连，全部服从于这个总体的音流——因为巴罗克风格与情感风格对组成要素要作出区别的意识相抵触。新的二元形式，基于调性两个极点对比的性质，即主音(或基音)和属音(音阶中第五级)的对比。与主或属相连的主题的对比性加强这种对极性，创造或紧张或松弛的状态，后来成为古典时代音乐的特点，犹如不中断的旋律流动是巴罗克的特点。带有许多细微色差的新乐汇，要求新的器乐风格，因为已有的巴罗克乐队技巧，无法展现新型的主题材料及风格中固有的对比。

我们到达了音乐史上最大的风格分水岭之一。巴罗克达到形式完整统一的方法是，弥散性的扩展和摩托式的连续性，因此其中不可能形成独立乐段。古典主义则通过将各部分、各段落组合成封闭的形式而达到统一。巴罗克音乐轻松自如地展开得如此自然不言而喻，因此似乎没有我们教科书称作曲式的东西——即一种图式的设计，如果被抽象出来就毫无意义、毫无生气。随着巴罗克的逝去，必须找到一种形式，因为原来创造形式的那样使音乐编织持续扩展、紧凑有力的动机力量，现在已经不复存在。伟大的维也纳乐派的历史，即是为形式——即奏鸣曲形式——漫长奋斗的历史。这场奋斗始于18世纪20年代的意大利，经过前古典主义时期一些杰出的(但未经研究)乐派，马不停蹄，在贝多芬交响曲激动人心的展开段中，达到最具戏剧性、最不可抗拒

591

① 舒尔茨为百科全书《艺术总论》(1771—1774)写了一些有关音乐的条目，此书由柏林哲学家约翰·格奥尔格·苏尔策(Johann Georg Sulzer,1720—1779)所编。

② 《每周新闻》,1768年，第107页。

③ 德·布罗斯，出处同前，第372页。

④ 比较在里曼之前论述曼海姆交响乐家的一篇文章，《法尔茨-巴伐利亚乐派的交响乐》，DTB，卷三，第1页；也见卷七，第2页，及卷八，第2页(1902—1908)。

的顶峰。这是音乐上最大的悖论:贝多芬用最主观的表现刻画这场斗争,却使用极具客观性的形式。这种形式的内在客观性达至如此高度,使这种形式渐成绝对规范,以后几代人都将其作为创作的既定框架。

前古典交响曲的先驱

古典主义器乐风格——交响乐、室内乐及奏鸣曲——的准备,经历半个世纪,是大批作曲家创作无数作品的一个艰辛过程。人们对前古典主义交响曲和奏鸣曲鲜有研究,但却在参考书、甚至学术论文中界定明确,这在艺术史上颇为罕见。我们关于这一领域的知识,直到最近,还仅局限于里曼发现的所谓的曼海姆乐派;但即使这一乐派也未好好研究过,因此大多认为那是法耳茨地区一个独立的德国乐派,而实际上其成员包括奥地利、苏台德－波希米亚以及意大利的音乐家,他们的活动,应当属于这一场始于意大利并受北德激励的运动。里曼对曼海姆乐派的发现[①],是极其重要的科学－历史事件,但即使这样一位突出的学者,也仅仅满足于只研究一个施塔米茨及其几个追随者,他相信,这样做可以说明交响曲的整个历史。伟大的艺术形式不是一夜之间就产生的,需要许许多多的人发展这些形式,直到学者最终能够发现线索。在透镜下观察,艺术发展的连续性,是在传统与生活之间不断妥协,也是二者不断的综合,旧事物在新事物面前往往会慢慢退隐,这种现象一次次出现;其有力的逻辑常常误导学者,使他们将其视作生物学意义上的进化。里曼的概念大大地影响了音乐界,就我们的大多数音乐书籍而言,他的概念还依旧被公认为穷尽了这一领域。同时,青年学者遵循着音乐学前辈的足迹,已开始研究这一未经探测的领域,揭示了音乐史上的这一时期,其重要性无论怎么估计都不过分。[②]

巴罗克音乐结构的整体性与逻辑,基于完整地表现和利用一种“基本感情类型”,受到了主题材料增加和对比的干扰。音乐结构与风格的新原则面临的困难是,在增加的材料与基本情感——即主要主题——之间建立逻辑关系。这正是古典奏鸣曲简要的历史。为了进一步理解这一从早期尝试到古典形式的复杂过程,让我们先来看一看其目标是什么,在原则似乎完全确立、但尚未达到顶点的地方,暂停一下。 *592*

大约在1770年,三个或三个以上乐章的作品,如四重奏、交响曲、嬉游曲、钢琴奏鸣曲等,通常在第一个快乐章中用奏鸣曲式。奏鸣曲式的设计可如下描述。这一框架包括一个大型的三段体:1)展现主题材料,称呈示部;2)利用这一材料,称作“发展段”、自由幻想等等(我们将用“展开部”这一术语);3)以某些变化重复或再现第一部分。虽然在奏鸣曲乐章之前,也许会有一个或多或少扩展的慢引子,呈示部通常以主要主题开始,这是一支轮廓分明的旋律,在主调上。其后是过渡段,称作“连接段”,通向副主题或称第二主题,是一个对比主题或主题组,若主调是大调,则它通常用属调;若主调是小调,副主题通常在关系大调上。通常,至少在所研究的这个时期,主要主题具有比较果敢的性格,而第二主题则比较抒情。随着第二主题的出现,呈示部以一个短小

① 见书目中罗伯特·桑德海默(Robert Sondheimer)、威廉·菲舍尔(Wilhelm Fischer)、圭多·阿德勒(Guido Adler)、伯恩哈德·里沃施(Bernhard Rywosch)、弗朗茨·图腾贝格(Franz Tutenberg)等人所著。

② 见上第359—362页。

结束段结束，可以由一个主题构成，也可以一组取自过渡段的结束程式构成，呈示部在属调上结束。从这里开始的展开部，其名称来自于下列事实：展开部的任务是，从不同的方面展示主题材料，借助于转调、旋律与节奏变化和变形、对位结合，以及用其他手段，穷尽主题内所固有的变形与发展的潜能。发展完成后，便是再现部，主调的出现通过精心准备，给这一再现以宽慰和满足的气氛。再现部或多或少地精确重述呈示部，但是要完成从主调起，转到属调，再落回到主调这样一种弧形结构，还要平衡音调关系以及形式关系，因而要改变连接段以避免第二次转向属调；结果副主题和结束主题或主题组，都将出现在主调上。转向属调的过程，伴随着一种音调紧张的感觉，也许紧张烈度太强烈，乃至呈示部和再现部中主调的大段落，常常不能恢复调性均衡，从而不能完全令人满足。为了克服这种不稳定感，习惯于在再现部结束时，增加一结尾部分，称之为尾声（coda，来自拉丁语 cauda，即"尾巴"），其作用在于肯定和强调主调。尾声可以通过扩大结束段而形成，但它经常利用选自主要主题的主题材料，并用一种回顾的方式展现。

593

器乐，产生自巴罗克复调时代，其伟大任务是，解决适用于器乐的主调音乐的原则。这项任务极其困难，因为在声乐中，很容易把某一主要部分（旋律）分派给一独唱者，用次要的伴奏来支持它，可是在器乐中，合奏声部写作的传统，以及复杂的固定低音结构，反对这样一种剧烈的变化。解决的办法后来产生自这样一种乐器，它能够表现（综合）许多声音的器乐整体，但是并不一定要连续使用这一整体的全部组成部分。法国羽管键琴音乐注定要来完成这一使命，因为它并不像意大利和德国的羽管键琴音乐那样，来源于管风琴，因而它同复调的关系，不那么密切。

如果我们回顾法国羽管键琴音乐的起源，我们会承认，琉特——羽管键琴的精神祖先——作品的那种相当细腻、随意的方式，乃是随后合乎逻辑的发展的前奏。复调器乐用几个独立声部，不断维持这些声部的数量及功能，而表现在羽管键琴音乐中的华丽风格，并不坚持确定数量的声部，仅仅认为这一乐器是个人表现的一种手段，他可随意触键，按其乐思需要，或弹单音或击和弦。这样，就剧烈地改变了声部进行的规则。与声部写作修改原则同时的是，逐渐形成了乐器的独特技巧，那也给音乐带来了变化。羽管键琴音调的短小时值，要求对旋律有特别处理，因为它无法像在管风琴或弦乐合奏中那样持续。为防止旋律断离，其音值必须划分成小单元，这样，在所击音的时值终止前，这些小单元的声音不会消失。巴罗克时代也有这个问题，其解决办法是用所谓的"减值"艺术。[①] 但巴罗克在所有声部用减值，而华丽风格依靠旋律中主要音的装饰音。我们已经看见，在洛可可对装饰的强烈欲望之下，装饰在音乐中，也在其他艺术中，获得了重要性，以致任何其他因素都降为次要。在音乐中，这意味着其他声部都成了衬托。后来，这一作曲和表演技巧，很快为其他乐器利用，最后其影响在合奏本身也感到了。不同声部，不再代表不同个体，而是代表同一个体中的不同方面。

594

在考虑晚期巴罗克的德国器乐时，我们注意到法国歌剧和器乐，对德国作曲家有强烈影响。德国音乐家意识到，随着巴罗克的离去，必须在外国影响的迷宫中，找到自己的风格。他们看到意法两派在巴黎激烈进行的争论，得出了日后将决定音乐未来的结论。

法国羽管键琴音乐的自由和轻松风格，追随者甚众，尤其是在柏林音乐家中。同时，来自意大利的印象从不滞后，并得到18世纪最有独创性的一个人的巨大激励。多主题奏鸣曲的开端，可一直追溯到科雷利和阿巴科，但他们的材料虽然明显是多主题的，仍旧太一致，无法展现真正的对比。最早用对比材料、进行有意识的尝试的是多梅尼科·斯卡拉蒂（1685—1757）。我们的论

① 斯卡拉蒂的键盘作品收于十卷集的《歌剧大全》，米兰，1906年（龙戈编）。

点——即朝新的器乐风格发展的雏形，产生自键盘音乐——其理由已为斯卡拉蒂的创作所证明。这位最伟大的羽管键琴大师创作了五百多首键盘小曲，原先称为“练习曲”，但通常标作“奏鸣曲”。[①] 这样的曲名大多属用词不当，因为虽然这些“奏鸣曲”有确定的呈示部，常有两个对比主题，后接展开部，而第三部分——即再现部，太不完善，不能看作奏鸣曲意义的再现。若不是因其随意的钢琴写作技巧，从复调跳到主调，因而有效地加强了对比因素，在旋律和节奏中比较清楚，这样简短的处理也许会给人以简单二部曲式的印象。

辉煌振奋的旋律，丰富多彩的活力，从轻快嬉戏突然转向铿锵有力，都表现出歌剧的影响。作为歌剧大作曲家之子，斯卡拉蒂是在歌剧气氛中成长起来的。巴尔达萨雷·加卢皮（1706—1785）在发展现代钢琴奏鸣曲方面，是他最杰出的后继者，而且是意大利谐歌剧一位最杰出的大师；在另外少数几位键盘音乐大作曲家中，朱塞佩·安东尼奥·帕加奈利（1710—1765）和乔瓦尼·马可·鲁蒂尼（约1730—1797）也是有经验的歌剧作曲家。因此，又是歌剧，再次帮助其他音乐找到了独立风格的表现手段。这一次，给器乐打上烙印的，是谐歌剧那非凡的轻捷、笔触的轻快以及幽默，而非严肃的正歌剧。虽然在巴罗克鼎盛期大师中，可见那不勒斯风格的影响，但这一影响在这些大师的音乐中仅仅是小小一笔，当然歌剧音乐例外；然而对年轻一代来说，那不勒斯因素便很重要了。随着那不勒斯歌剧与清唱剧的普遍传播，其形式与技巧的原则不可避免地占据主宰地位。在这一世纪的30年代，我们看到出现了一种几乎清一色的作品，由三段的 sinfonia——习惯上是那不勒斯歌剧的开头序曲——所产生。意大利人写新风格的三重奏鸣曲（让读者想起佩尔戈莱西甜密而忧郁的三重奏鸣曲，这种奏鸣曲，在前面说到新的动机－主题风格的最初迹象时，已提到过），而北方的德国人则尝试写三乐章的键盘奏鸣曲。歌剧序曲已经具有世界性，并获得了全世界的公认，此时开始独立发展，并作为脱离歌剧的一种器乐而加以演奏。 595

对威严的巴罗克教堂奏鸣曲、协奏曲和组曲来说，这个初来乍到者还根本不起眼，但在以后一代人的时间里，却会取代它们。无论是在南方还是在北方，在佩尔戈莱西的作品中还是在 C.P.E.巴赫的作品中，这种早期的奏鸣曲的结构都明显表现出那不勒斯的灵感，如好用小调的副主题，这是温和的那不勒斯风格的典型标志。另一方面，巴罗克单主题和单节奏风格的遗迹，仍然存在。使用大调副主题以及分明的结束段，那是佩尔戈莱西小心谨慎引进的东西，直到这一世纪中期，才引起广泛注意，而在这之后则处处可见，虽然设置小调第二主题在德奥得到某种程度的保留。

至此，我们将离开这一似乎合乎逻辑的程序；我们将离开器乐合奏，回到键盘乐上，后者已经为新的主调器乐风格提供了出发点，并先于交响乐而达到成熟。这也许不是交响乐进化的公认的次序，但我们将试图证明，键盘奏鸣曲不仅是古典交响乐形式，而且也是其乐汇的主要来源之一，突出的如 C.P.E.巴赫和他弟弟约翰·克里斯蒂安·巴赫的奏鸣曲。

卡尔·菲利普·埃马努埃尔·巴赫

卡尔·菲利普·埃马努埃尔·巴赫（1714—1788）是约翰·塞巴斯蒂安·巴赫第一次婚姻的次子，曾在腓特烈大帝那里担任了二十七年宫廷羽管键琴手，这位音乐家的强烈个性及大胆首创精神，巩固了后来称作奏鸣曲式的许多早期创作尝试。然而，若把这位大师仅仅看作是音乐技术－形 596

① 这二集都有现代重印本，见纳盖尔的《档案》。

式某些方面聪明的发明者,那是很不公正的,因为他的兴趣主要不是在形式或用形式实验,在其音乐中,纯形式的方面常常不如他的一些同时代的人那样发达。作为理性主义的柏林乐派的一员,他努力表达情感,努力以情感人。因此很令人吃惊,他的目标,竟然是在一个并不特别适合这样目的的领域——即键盘乐——里达到的。他是钢琴现代表现风格的创始者,这种风格,虽然承认来自各方的灵感,却并非产生自其他乐器或声乐方面的楷模,而是本身固有的,独特的。在创造这一乐汇的过程中,他得出了这种新型的奏鸣曲式,走的是他的意大利同行的那条道路;但是形式,远非其所涉及的乐汇和原则那样重要;这位大师犹如18世纪的一座灯塔,其之光辉照亮了大家前进的道路。

如果我们看一看他的早期钢琴奏鸣曲,我们便会理解,为什么海顿和莫扎特会如此真诚地赞扬他。他们深受其影响,因为在这些奏鸣曲中——作品1(1742),即《普鲁士奏鸣曲》,以及作品2(1744),即《符腾堡奏鸣曲》[①] ——古典风格的音乐方言被确立了;这些奏鸣曲有着孕育交响含义的主题,不太强烈的发展,令人惊奇的现代复杂和声,令人松弛愉悦的幽默。音乐史上几乎没有这样的例子:预言转变成现实,结果反倒在自己创造的喧嚣中遭到遗忘。这些奏鸣曲广为人知,其乐汇传到了其他体裁中。C.P.E.巴赫显然培育了两种键盘奏鸣曲:一种其性质和织体完全是"钢琴式的",更倾向于柏林乐派的情感风格;另一种听上去完全像是交响乐的钢琴缩编谱。在曼海姆交响曲,或在任何一类同时代的意大利管弦乐中,找不到如此发达和成熟的交响结构。难怪巴赫的同辈音乐家没有马上接受他的思想,但是随着这一世纪的推进,他的影响日益增长。这一影响一直延续到海顿和莫扎特时代,并通过了贝多芬时代(贝多芬的钢琴奏鸣曲,直接源于巴赫富有表现力的"戏剧奏鸣曲"),又一直延伸到浪漫时代。洛可可风格的杂草——小音符装饰音(grace note)、即兴装饰音(embellishment)、装饰乐句以及叹息声——确实出现在巴赫音乐中,有时大量出现;但他只能这样写,因为真正的艺术家,无论如何革命,都无法否认自己的时代及环境。597 虽然巴赫主要的创作年代是在德国洛可可中心度过的,像他这样一位伟大的音乐人物,不会看不到情感风格的缺陷。他使用了时代所要求的装饰音,但他并不让表演者凭想象去处理装饰音。洛可可键盘演奏者对每一个音都要装饰,但巴赫在其论文中建议,装饰要适度,并提醒读者,太多的装饰反会模糊了"情感",反之,谨慎使用装饰音,很可能会加强富有意义的内容。因此,装饰的外部结构,转化成了风格的结构组成部分。他的交响曲虽然同其键盘作品一样有趣、大胆,但在形成交响风格方面,影响却较小。这听起来也许似是而非,但结果却表明,这种新的乐汇首先是一种新的风格原则,一种新式的音乐逻辑,内聚力以及结构,适用于各种器乐,交响乐只是其中的一种,后来它部分垄断了这种新风格的准则。这也是我们回到键盘乐而不追随管弦乐进程的理由。虽然巴赫交响思想的反响,不能立即感到,但从风格史的观点来看(按其时间顺序),我们对下列事实不能视而不见:这种乐汇在北德高度发展,而同时意大利的交响乐汇还刚刚在形成。的确,交响乐和奏鸣曲随后是按意大利方式发展的,C.P.E.巴赫和J.C.巴赫的作品,直到古典时代开始,才流行起来;但重要的是,我们现在留出一份材料,以便在恰当的时候用作"证据"。

这位伟大的音乐家被后代看作"先驱",以我们现代艺术批评的方法来看,那等于贬低了他,等于仅仅把他当作为参天大树清除杂草的勤杂工。因此他总是被提到,但作品却从未演出,也未因作曲家本人而受到欢迎。那些把"发明奏鸣曲式"归功于他的人,并不知道,这位作曲大家的优秀儿子,创作了二百多首键盘作品、五十二首键盘协奏曲、十八首交响曲,还有许多室内乐和教堂

---

① 德·布罗斯,出处同前,卷二,第379页。

音乐(包括二十二首受难曲)，以及大约二百五十首歌曲。但除了前述的一些革命的钢琴奏鸣曲，几首辉煌的键盘幻想曲和协奏曲，一、二首激发独创性的交响曲，以及少数美得令人难以忘怀的歌曲外，观众和学者便都一无所知了。当他的作品在将来更为人所知时，我们会承认，C.P.E.巴赫是晚期洛可可、前古典主义时代杰出的大师，他战胜了他那个时代艺术和环境中的弱点。

现在我们必须回过来看看交响曲—奏鸣曲家族的另一系统，以后再来看 C.P.E. 巴赫和 J.C.巴赫。 598

奏鸣曲－交响曲的组和成分

交响曲－奏鸣曲的组成部分变化多端。乐章的循环次序快—慢—快，如所见，回到了那不勒斯歌剧中的序曲，安排成快板—行板—快板的序列，后来又加上小步舞曲作为第四乐章。返始咏叹调形成了这样的原则，即在不同的中间部分之后，再现第一部分，这样提供了著名的 A—B—A 程式，这早先就被协奏曲所接受。无法确定，是谁造成了器乐曲式中这一重要的方针，但我们注意到，那在约翰·塞巴斯蒂安·巴赫的 E 大调小提琴协奏曲第一乐章中已实际使用，这部作品的结构按照一首大型返始咏叹调的构思，并结合了协奏曲的原则。交响乐的节奏对比与声音对比，是巴罗克协奏曲影响的结果。大协奏曲的阶梯式力度，带有强弱的鲜明对比，以及全奏和独奏的色彩对比，其本身代表了一种二元性，最适合于新的纯器乐的形式美学；但是这一影响，比单纯的力度和音响效果要更加深刻。

巴罗克协奏曲的开头，是一个使整个乐队都参加的有力的全奏，这成了交响曲－奏鸣曲的主要主题和段落。通常，协奏曲在第一次全奏之后，乐队中由主奏部演奏的独奏段轻声进入，在力度上和在配器上，都同全奏形成强烈对比。这个段落转变成了副部组，而重复的全奏段，成为结束主题或程式。协奏曲中有力的全奏开始以及轻声的独奏段，在后来维瓦尔第的协奏曲中，同插部和利都奈罗相连接。按照新的美学，突出单个的段落，同时又符合逻辑地把他们连接起来，这两种极端有待于形成一种新的、更紧密的关系。要做到这一点，需要给第二部分一个它自已的主题，并用一恰当的段落，把全奏的开端(那已发展成主要主题)同配器温和的第二段连接起来，那是未来的“连接段”。

早期交响曲所用的主题材料，通常局限于节奏庄严的号角声之类，或者局限于分解三和弦，比较有力、有节奏，产生那种同交响乐有联系的“准备出发”的印象；陈述后面紧接着是一个后继的段落，常常是持续音上的一个渐强，把和声结构发展到这么一点上(属的属，即重属)，从这里它可以落回到属、并使属成为新的主调。通过明确调性运动来确定新调之后，协奏曲轻柔的独奏段，此刻被转变成插部，同第一全奏段形成一种确定的正式关系。这一插部主题材料是否非常清楚，暂时还是次要的问题；主要的问题是主音和属音的关系及对比。巴罗克风格沉重而庄严的最后痕迹，仍然出现在开头的小节中，这些小节代表了意大利歌剧序曲或托卡塔中庄严的仪式性开头；但巴罗克的仪式架子，在洛可可及情感风格比较主观的方式的作用下，正在迅速弱化。维瓦尔第式的协奏曲工于两种不同主题，一是协奏曲所展示的材料，另一是主奏部或独奏展示的材料。发展中的奏鸣曲原则，基于二元性与对比，排除了两条线索同时展开的可能性；因为虽然奏鸣曲欢迎若干主题，但这些主题同调性中某些位置具有特定的联系，如果主部和副部采用同一调性，就受到了危害。唯一的解决办法是减少全奏和利都奈尔，同时扩大和发展曾经是独奏的段落，并且将主题结构新原则所确定的连续性，用于这些段落。 599

同这些结构变化同时发生的，是旋律内容构思中的变化。歌剧与民俗因素，如那不勒斯民歌，常常闯人，以其简朴、悦耳、清新的旋律占据副部和结束部。主要主题保留了巴罗克全奏主题那种节奏坚定的特征，但在德语国家，佩尔戈莱西的比较温和的意大利谐歌剧旋律，作为副部主题而受到人们喜爱，那在莫扎特作品中升华为极度的感官美。这一主题的性质，遵循新的美学－形式概念的必要条件。旋律本身反映了作为交响乐特点的二元性，因为单单巴罗克旋律的清晰线条已经不够了，新的旋律得依靠和声基础。旋律不再是一种类型化的"乐曲开始段"，在作品的进一步发展过程中可能根本不再需要；它现在对和声、节奏和力度都进行清晰勾勒，为整部交响结构提供了材料。全奏与独奏、强与弱、齐奏与复调等的二元对立，都用于区别主要主题与副主题，此时被发展为独立的主题组。如果坚持了纯粹的二元性，有机构成的伟大交响乐绝对创造不出来。因此，在对立的复杂因素之间，建立连接二者为一整体的关系，那是绝对必须的。这就需要音乐语言的新语法和新句法。

600

早期交响曲作家起初并不懂得，新近从巴罗克音乐弥散性的连续进行解放出来的自由，可以用来做什么。没有了巴罗克气息悠长的呼吸，这些交响曲在几小节的"自由思维"后，便又被收紧了。头脑困惑的作曲家唯一的办法是，写一个终止式，然后全部重来。终止式虽不是结构因素，却至少提供了一种连接。在较好的作曲家手上，这种急救手段用得很有艺术性，但过多的终止毁了许多作品，成为几百部作品遭埋没、被遗忘的主要原因。没有了复调的动力支持，作曲家先是采用一种很简单的技巧，即以模进重复动机。这一技巧系从组曲结构借来，这种结构以重复、模进及对位重造等手段编织动机，以此创造其音乐织体。这适合于组曲类结构，无分段，只有中断和句逗，仅仅打断旋律规则流动而不破坏连续性。（在这一点上，让我们提醒一下，这里我们所涉及的不是组曲的舞曲乐章，而是自由组曲类结构，如J.S.巴赫《B小调弦乐和长笛组曲》的开始乐章。）

与组曲风格不同，交响风格要求组合独立的段落；将这些段落有机连接起来又不放弃各自的完整性，这就得找到一种更加灵活的技巧。作曲家意识到，依靠单一动机的动机性作品已不再能够满足要求，因为动机性的作品在本质上不允许中断。作曲家于是开始将不同动机联结成主题群，即使单个动机被分隔开，主题群也能形成一个单元。这样一种置于作品开头的主题单元，允许比组曲技巧有更多的变化与自由。首先，较小的段落必须按照主题作品的原则发展，因为新原则只有在细节处起到令人满意的作用，作曲家才能将交响思维扩展运用到整部奏鸣曲式。起初，展开部差不多就等于呈示部之前一个短小的过渡段，得益于主题材料处理的新技巧。展开部开始把这一材料分割成最小单元，以便可自由运用这些单元，对话或戏剧性对立的因素，均出自同一原材料。各段之间比较有机的内聚力，通过源于主要主题的材料的连接而得到加强，这样，连接段就几近是主要乐思的直接延续。这样连接起来的呈示部，允许主题材料在展开部作较大的变动。随着展开部的扩大，结果又使再现部暂时受挫，可能因为展开部过多运用了主要主题的材料。再现部常以副部开始，完全舍去主要主题。同时，C.P.E.巴赫的副部主题常常衍生自主要主题，最早表现出德国人交响思维的本性，这在下一代作曲家身上，表现得更有力。

601

早期交响乐派的这一新乐汇，改变了乐队的功能与组成。低音部的动力和固定低音的手段，同其他声部一起进行，但随着复调－线条写作的逐渐解体，低音部的活力明显降低；它不再是作品的支柱，只起较小的作用，仅是支持和声活动的简单基础声部。低音部从其义务中解放出来，不再为整个合奏作不中断的伴奏，也由于中间声部接替了很大一部分的伴奏任务，所以低声部可以自由放弃不断作低音伴奏的任务，而从旋律上参与主题发展，因此，明显减轻了整体上的音乐

织体。在低音的基础意义减小的小节里,还要坚持那种笨重手段,已显多余;通奏低音已无用处。通奏键盘乐器要么消亡(除在歌剧中为清宣叙调伴奏),要么保留,可作为一种自由乐器,形成新组合,如键盘－弦乐的室内乐。废除通奏低音当然是一个渐进过程,虽然通奏低音已失去其结构上的甚至实际的用途,但习惯的力量仍将这一手段一直保持到 19 世纪。

由于摒弃了通奏低音,乐队失去了持续音,必得找什么东西来恢复持续的和声。在寻找这一替代物的过程中,配器发生了根本性变化。连接乐队各乐器组的理想乐器是法国号,因为它的声音具备各种细微变化(从几乎听不见的"很轻"到铜管乐的"很强"),可同乐队中每一种其他乐器或乐器组混合。这些乐器总是成双使用,成为乐队支柱,它们的持续长音,将忙碌进行的各声部捏在一起。然而 18 世纪的法国号(森林号或狩猎号)是不完善的乐器,只能产生某一音调中的自然泛音。演奏者通过灵活使用嘴唇以及将右拳塞在张开的喇叭口里,便能吹出额外的音来,但这些人为的弱音,同"自然音"清纯闪亮的音色完全不一样。(古典乐派之后,发明了活塞,使圆号成为一种半音阶乐器。)该乐器的不完善限制了对自然音的使用,当时惯用的几种调是降 B、C、D、降 E、E、F 与 G。这一事实决定了早期交响乐的调性,因为复杂的转调,以及使用上述调的远关系调,都成问题。后来小号又加入进来——用同样的调音,因为小号也有圆号一样的局限——一对定音鼓也加入了进来,成为 18 世纪交响乐配置完备的乐队声响中最有特色的一个乐器组。弦乐组依旧是合奏的基础,木管乐器同弦乐器协调,加强了全奏中的声音,参加了主题创造。显然,这既离开了吕利以来流行的封闭式的木管三重奏,也离开了巴罗克协奏曲中单种乐器持续不断的、带协奏性的演奏。木管也成双使用。最初的合奏通常有弦乐组,再加上一对双簧管和一对圆号,但是长笛、大管和单簧管也出现在一些最早的交响曲中。

602

到 1779 年,也就是在伟大的古典时期——海顿和莫扎特创作成熟的交响曲的时期——开始之前,完整的交响乐队在其构成及功能上,都已完善,但如通常那样,还是首先在歌剧中看到它。格鲁克的《伊菲姬尼在陶立德》(1779)用了一支大乐队,包括一支短笛、两只长笛、两支双簧管、两支单簧管、两支大管、两支法国号、两支小号、三支长号、定音鼓以及弦乐。因此,把现代乐队的创始或使用归功于海顿,或归功于古典主义鼎盛期的任何其他人,都是荒谬的,因为看一看《伊菲姬尼》那卓越的总谱,便会看到那时人们对配器已很精通,完全不失其独创性和显著的效果。一般认为,单簧管是由海顿或莫扎特引入乐队的,但实际上到 18 世纪中叶,已广泛实用。拉莫 1749 年在巴黎已使用单簧管,而且单簧管在整个德国也已很通俗,尤其在曼海姆,施塔米茨很早就使用了。

即使最早的交响曲,也表明了我们所谓交响乐的典型的乐队音响,在较大程度上,是由于新的表情力度代替了巴罗克阶梯式的力度所致。这使我们面临交响风格中一个麻烦的问题,即乐队渐强。渐强和渐弱,即音量的增强和减弱,早在这一时期之前的声乐中,已自然为人们所熟悉;卡奇尼建议使用强弱中间的细微音色,称之为"用半声唱"(mezza di voce)。在器乐中渐强和渐弱的记号,在下一世纪为杰米尼亚尼所用,布罗萨尔和瓦尔特在他们的辞典(1703, 1730)中印了许多力度符号,从极弱到最强。乐队渐强来自歌剧,是对声乐的模仿。到 1740 年,即在施塔米茨著名的曼海姆渐强之前,歌剧渐强就用于意大利音乐中所有其他体裁。我们注意到,布罗斯那年访问罗马时,听到罗马音乐家演奏的细微变化,很是惊讶。这位敏锐的观察者也提到:"有时,乐队在微弱的力度中伴奏,乐队中所有的乐器同时增强,直到完全压倒了歌唱声,然后又逐渐消失(加弱音器);效果好极了。"[①] 渐强的方式,通过约梅利传给了德国交响曲作曲家。约梅利的《奥依

603

① 德·布罗斯,出处同前,第 554 页。

梅内》(1747)和《阿尔塔瑟斯》(1749)的总谱中,有这样清楚的指示:"有力的渐强。"这种新的细微力度音色的另一个来源,肯定是在法国,拉莫的《阿康特和塞菲斯》(1751)的总谱中的记号,几乎同我们现代的记号一样,要求音量的增强与减弱。这一做法出现在印好的总谱中,表明此前已实际使用了一段时间。因此,常为现代史学家所引用的伯尔尼的断言,即施塔米茨和曼海姆作曲家是渐强力度的发明者,不足以信,应予以摒弃。这种新的力度方式,怎样被应用于创作中的特殊效果和外型描绘,那是另一回事,但我们将看到,又是约梅利成了先锋,把古老的意大利方法传给了德国人。

意大利乐派和奥地利乐派

讨论了正在兴起的交响乐的原则后,让我们再来看一看确定这些原则的人。虽然佩尔戈莱西几乎完全埋头于创作洛可可优雅的微型作品,其他音乐家则继续走"趣味、优雅、美惠女神之子"(伯尔尼语)所开拓的道路,开始超越洛可可所特有的小重复,并冒险从小动机组并置、进而发展为连续的动机之网。第一位表现出明显交响姿态的音乐家是乔瓦尼·巴蒂斯塔·萨马丁尼,[①] 他以即刻活跃织体的节奏自由,消除了使用老式巴罗克材料不当所造成的单调。主题二元性所带来的节奏变异,在比较新风格与巴罗克风格时,令人印象最深。萨马丁尼区分出细微尖锐的节奏色彩,成为古典风格的一位伟大先驱,若没有他的激励,在亨德尔去世后,无法想象会有某个海顿或莫扎特这样的一代人。里纳尔多·迪·卡普阿(约1710—1780)——当时的一位歌剧作曲家,其生平与创作鲜为人知,勾勒出副主题组的轮廓,从而又迈出了一大步。此刻这一副主题组里尚无新乐思,所用材料前面已陈述过,但对其位置的勾勒,在形式上是一大创新;它预定了交响曲-奏鸣曲的框架。里纳尔多有杰出的连接本能,还有他那种先知先觉的欲望,想以逻辑持续的感觉,连接这些段落。

604

这一代交响乐,其结构设计得非常好,虽然内容并不特别深刻。若我们记得,这时还是洛可可时代,并不注重英雄夸张的腔调、规模和形式,便可理解,作曲家改进技巧、乐汇与形式时,相应要深化其乐思,那会遇到什么困难。在这一点上,演化是一逻辑过程,既然眼前问题是组织细节,早期交响乐自然倾向洛可可,这种艺术风格与概念,主要对修饰的细节感兴趣。从这时起,便产生一种间接折衷的东西,我们可称作"华丽交响乐",分割大的形式,乐于将细节融为一有机整体。但是虽然华丽交响曲发展了,里纳尔多热衷大型曲体的倾向并未消失;这时他的大型曲体所有需要的就是——内容。而这来自于谐歌剧,其技巧适应性强,旋律生动,乐队伴奏敏捷。里氏在这一过程中的作用有待研究,这值得任何学者花精力去做;关于他在歌剧方面的作用,如何演变成在交响乐方面的作用,我们只知道,伯尔尼在调研意大利音乐时,其旅行日记中有一小段重要记载;

在罗马,里纳尔多·迪·卡普阿先生,有伴奏宣叙调的发明者之美称;但我在卡里塔的圣盖罗拉莫档案馆寻找作品时,发现斯卡拉蒂的一部清唱剧,作于上一世纪最后几年,即里纳尔多出世前,作品中正有几首伴奏宣叙调。但他并不自称为发明者;他只宣称,将长大的利都奈罗或交响曲,引入激情与悲伤的宣叙调,自己仅是最早尝试者之一,而这种宣叙调所表

---

① 查尔斯·伯尼(Charles Burney):《法国和意大利的音乐现状》,伦敦,1771年,卷一,第285页。

现或模仿的，就声乐而言，也许很可笑。在其作品中有许多这一类好场景，哈塞、加卢皮、约梅利和皮钦尼都很喜欢如此有意思、常常又很高尚的作品。①

将极富表现力的戏剧－声乐风格，转化为独立完善的器乐乐汇，这一任务由里纳尔多开始，似乎在约梅利的音乐中谨慎地、用认真的艺术技巧而加以完成；这位伟大的戏剧作曲家，我们已称其为新乐队乐汇早期发展的关键人物。他的长动机乐句，不是单纯的铺张、去填充一种仍难以处理的形式中那些空洞的空间，而是有意尝试创造合乎逻辑的大型曲体。他的奏鸣曲展开部并不显著——有时完全看不到，但似乎有些因素，今后在交响乐历史上会起大作用：如演奏的乐队渐强，不仅用作表现手段，也作为一种形式因素。 605

约梅利带我们离开意大利，因为他那划时代的活动发生在德国。然而我们并不马上跟他去斯图加特，因为并不是德国，而是奥地利和波希米亚，继续完成了意大利所开始的工作。又是地处南北之间的奥地利，将意大利人单纯一维的旋律发展，同日耳曼人多维结构的本能融合为一体。旋律所在的高音声部，意大利人那流畅的歌唱，到德国人那儿失去优势，华彩旋律作出牺牲，成为主题作品的动因之一，并受交响之网中分句、和声、力度与节奏等的制约。这一过程造成了德国器乐在18和19世纪空前的成功，因为在歌曲与旋律方面，他们赶不上意大利人；可一旦表情性的歌剧乐汇，成功地转变为抽象的器乐语言，结果产生的交响情绪与音调，就成了他们所特有的，而且从未受到任何其他民族哪怕是丝毫的挑战。

奥地利注定会成为伟大的古典乐派的所在地。南德人比较开朗的气质和灵活性，促进了构成帝国的多民族的相互交往；捷克人、波希米亚人、波兰人、斯洛伐克人、匈牙利人，以及斯洛文尼亚人，都是出名的音乐民族，他们同德国人和意大利人融合起来。这为古老的奥地利帝国的文化生活打上了国际的印记，但音乐纽带已长达几个世纪，可追溯到佛兰德斯和西班牙的礼拜唱诗班以及意大利宫廷歌剧。其他风格因素通过北方的中介而被吸收；英国键盘乐、法国喜歌剧、德国歌唱剧，都进入了维也纳，法国的敏感、意大利的温柔，以及奥地利那无法模仿的情感风格，在维也纳这一传统的熔炉中合为一体。但尽管有这种国际主义，仍是德奥的因素主宰，而古典主义乐派，我们通常称为维也纳乐派，以后仍是日耳曼音乐史不可分离的部分。

在哈布斯堡王朝的国土上创作的优秀作曲家，人数众多，令人回想起文艺复兴时期意大利的丰盛创作。其中来自维也纳和下奥地利州的有：约翰·格奥尔格·罗伊特（1708—1772）、格奥尔格·马蒂亚斯·蒙恩（1717—1750）、马特霍伊斯·施勒格尔（1722—1766）、格奥尔格·克里斯托夫·瓦根塞尔（1715—1777）、依格纳茨·雅可布·霍尔茨鲍尔（1711—1783）、弗洛里安·约翰·戴勒（1729—1773）、约翰·克里斯蒂安·曼（1726—1782）、弗朗茨·阿斯佩尔迈（约1721—1786）、约瑟夫·施塔策尔（1726—1787）、利奥波德·霍夫曼（1730—1793）、卡尔·迪特斯（后称冯·迪特斯多夫，1739—1799）、约翰·迈克尔·海顿（1737—1806）、弗朗茨·约瑟夫·海顿（1732—1809）、沃尔夫冈·阿玛多伊斯·莫扎特（1756—1791）、约翰·申克（1753—1836）、安东·埃贝尔（约1765—1807）、约翰·格奥尔格·阿尔布雷希茨贝格（1736—1809）、依格纳兹·乌姆劳夫（1746—1796）、约瑟夫·韦格尔（1766—1846）、依格纳茨·普莱耶尔（1757—1831）、弗朗茨·彼得·舒伯特（1797—1828）、卡尔·车尔尼（1791—1857）。波希来亚、摩拉维亚以及苏台德区产生了：布胡斯拉夫·车尔诺霍尔斯基（1684—1740）、约翰·迪斯玛斯·泽林卡（1679—1745）、弗朗茨·图玛（1704—1774）、约翰·扎赫（1699— 606

① 查尔斯·伯尼：《法国和意大利的音乐形状》，卷2，第11页。

1773)、格奥尔格·查尔特(1708—1778)、约瑟夫·西格(1716—1782)、约瑟夫·缪斯利韦切克(1737—1781)、莱奥波德·弗洛里安·加斯曼(1729—1774)、安东·菲尔茨(约 1730—1760)、弗朗茨·本达(1709—1786)、格奥尔格·本达(1722—1795)、安东·伊拉奈克(约 1712—1761)、弗朗茨·克萨韦尔·里希特(1709—1789)、约翰·施塔米茨(1717—1757)、约翰·安东·科策卢赫(1738—1814)、莱奥波德·安东·科策卢赫(1752—1818)、约翰·拉迪斯劳斯·杜赛克(1760—1812)、保尔·拉尼茨基(1756—1808)、文策尔·匹希尔(1741—1805)、迪奥希斯·韦伯(1766—1842)、约翰·巴普蒂斯特·万哈尔(1739—1813)、文策尔·穆勒(1767—1835)、弗朗茨·安东·罗斯勒尔(或罗赛蒂,约 1750—1792),以及阿达贝特·吉罗维茨(1763—1850)。

读过这张类似于作曲家总名录的东西后(其中许多人在别的章节讨论),我们也许很吃惊,所谓的维也纳乐派,通常仅限于海顿、莫扎特与贝多芬,却包含那么多的天才,来自于各斯拉夫省份的作曲家,比例那么大。但正是这种各民族及其民俗之集成,才创造了我们脑海里与维也纳乐派相联的奥地利之音。来到奥地利的巴伐利亚人与莱茵人(莱奥波德·莫扎特、阿德加瑟、贝多芬)或意大利人(萨列里),都免不了被这辉煌的音乐气氛所吞没,成为完全归化的维也纳人。维也纳的帝国宫廷、萨尔茨堡的大主教教廷,以及无数贵族之家,把音乐家从奥匈帝国各州吸引而来,不仅因为这些机构声名卓著,也因为战事不断使边境地区不安全。伯尔尼就布拉格发表评论说:"也许在某些人看来似乎会很奇怪,这样一个音乐王国的都城,里面每个人的天才都公平地受到考验,但大音乐家竟然不比别的地方多。然而,我们若想一想,音乐是宁静、休闲、丰盛的艺术中之一种,那便不难说明这一点。……现在波希米亚人若在一起,便永无长久的平静(指西里西亚战争);即使在短暂和平的间隙,其第一流贵族也都依附于维也纳宫廷,且鲜有居于京城的。"[①]

607

一大群作曲家并不聚于帝国京城;他们移居德国、意大利、法国等国,奥地利确实成了向欧洲大陆大部分地区,尤其是向德国和中欧,输送作曲家的国度。因此,其中如:泽林卡和伊拉奈克去了德累斯顿,缪斯利韦切克去罗马,扎赫去美因兹,查尔特、施塔米茨、里希特、菲尔茨和霍尔茨鲍尔去法耳茨的曼海姆,杜赛克和普莱耶尔去巴黎,戴勒去慕尼黑,罗斯勒尔(罗赛蒂)去路德维希堡,本达兄弟去柏林和哥达,海顿去基斯玛尔腾和匈牙利的艾斯特哈兹。像是第二个那不勒斯,维也纳成了音乐世界的大都会,音乐与音乐家的聚散之地,它重塑音乐外形,所形成的风格,不仅被视作古典完美之顶点,也在古典派最后的代表人物去世多年后,仍保留了某种生成力。

在维也纳,洛可可没有像先前在北德那样轻易取胜,因法国的影响在北德非常之强大。巴罗克复调威严的卫道士约翰·约瑟夫·富克斯,阻止了复调和"艺术作曲"的瓦解,的确,整个维也纳乐派,对保存这些伟大传统的残余部分,产生了有益的影响。第一部完整四乐章、带小步舞曲的交响曲,是格奥尔格·马蒂亚斯·蒙恩早在 1740 年写就的 D 大调交响曲,即约在海顿八岁那年。如同他移居曼海姆的同行,蒙恩在那不勒斯年轻一代作曲家的影响下(佩尔戈莱西、萨马丁尼),开创了自己的器乐风格,但较之他的曼海姆同行,巴罗克对他的影响要大得多。他的创新及乐队感,都无法同施塔米茨的天才相比,但蒙恩无疑要早于这位波希米亚交响乐作曲家,蒙恩新的独立的器乐语言,使他有资格列为古典乐派最重要的先驱之一。蒙恩那一批活跃到该世纪中叶的维也纳作曲家,便是德奥交响乐的最早代表。他们的风格尚不成熟;组曲中重复的技巧,明显表现在无数的模进中,在有点沉重的低音中,可见到某种巴罗克精神,但更具泥土气息的奥地利和

① 见弗里德里希·瓦尔特(Friedrich Walter):《法耳茨选帝侯宫廷戏剧及音乐史》(莱比锡,1898)中的附录二,从其中的歌剧演出表中,可以得到很有趣的以及富有启迪的信息。

波希米亚农民舞曲，开始取代洛可可精致的舞曲，这种农民舞曲，我们从海顿交响曲的小步舞曲中已经熟知。德国交响乐初期的顶级人物是瓦根塞尔，但在为维也纳交响乐作符合逻辑的结论之前，必须先看看散居在德国的奥地利－波希米亚作曲家的情况。

曼海姆乐派

608

这些作曲家中最重要的一派，可见之于曼海姆的法耳茨选帝侯宫廷。卡尔·特奥多尔公爵(1724—1799)是文学艺术一贯的坚定赞助者，使曼海姆成为德国文化生活最辉煌的中心之一。他在位的五十五年中，斥巨资三千五百万弗洛林于艺术与科研机构、博物馆、图书馆以及他所钟爱的音乐机构，都属于欧洲最好的之列。在曼海姆及周边地区，所有的画家、雕塑家、建筑家、音乐家、歌唱家、演员，都受雇于该宫廷——在评价曼海姆及其音乐的历史性作用时，这是一个很重要的事实，因为曼海姆的音乐史，就是该宫廷公爵的趣味和愿望的历史。特奥多尔公爵本人是个有才能的音乐家，在其宫廷集聚了一群超凡的音乐家，这群人即是后来的曼海姆乐派。这一派又可分为两批：老一辈由“创始者”组成，即施塔米茨、里希特、霍尔茨鲍尔，以及其后的菲尔茨和朱塞佩·托埃斯基(1724—1788)；年轻一代则有克里斯蒂安·卡纳比希、弗朗茨·贝克、恩斯特·埃希纳尔(1740—1777)，以及依格纳茨·弗兰克尔(1736—1811)。还有一批，其繁盛是在这一乐派走下坡路之后，其中有卡尔·施塔米茨(1746—1801)、威廉·克拉默(1745—1799)、安东·施塔米茨(1753—1820)，以及卡尔·卡纳比希(1771—1805)，面对维也纳古典风格的全面胜利，他们仍继续着自己的传统。三位创始人都是奥地利或波希米亚音乐家，在上一节中有关哈布斯堡国土上的音乐家的总表中，都提到过。在他们加入宫廷乐队时，施塔米茨才二十四岁、里希特三十八岁、霍尔茨鲍尔四十二岁。上述这些事实表明，不存在曼海姆本地的风格和乐派，尤其我们发现其后两位音乐家，即菲尔茨与托埃斯基，也分别来自波希米亚与意大利。现在我们来看看奥地利与意大利音乐家在曼海姆所见到的背景情况。

选帝侯在曼海姆及周边地区的歌剧机构，其过去可谓辉煌，在特奥多尔统治期间，保持了演出最新歌剧的传统。因此在所谓的曼海姆乐派形成的年代中，史料记载了演出当时一流歌剧大师作品这类大事，如演出加卢皮(1749)、哈塞(1750)、约梅利(1751)，以及佩尔戈莱西(1752)等人的歌剧。曼海姆如此热衷于新作品，在我们看来似乎很奇怪，因为我们习惯于历史悠久的永恒不变的曲目，但其上演的剧目是有说服力的。约梅利的《阿尔塔瑟斯》1749年作于罗马，两年之内就上了曼海姆的舞台。这部阴沉的音乐戏剧大获成功，这又促成了约梅利下一部戏，即《伊菲姬尼在奥立德》，在意大利首演后仅几个月便在曼海姆上演。因此，这位德意两国音乐最重要的中介使者，交响乐汇伟大的先驱之一，甚至在他1754年到斯图加特(离曼海姆不远)之前，便名扬曼海姆。然而我们仍然无法解释，为何曼海姆乐派的音乐家与乐汇虽都来自奥地利，其独创性却名声卓著。

609

虽然乐汇本身不是曼海姆人的，但聚集于该市的奥地利音乐家，自成一派有其他的原因：他们新颖完美的乐队合奏。施塔米茨是脱离意大利小提琴流派的第一位德国大师，他创立了自己的小提琴与乐队的表演方式。1742年，年轻的特奥多尔公爵在法兰克福参加夏尔七世加冕典礼时，正是施塔米茨那火一般热情的演奏吸引了他。施氏后来确实在曼海姆创立了一个乐派，因为乐队队员都是他教出来的，并由他训练他们合奏。所有的目击者都同意伯尔尼的看法，乐队合奏完美无缺，运弓整齐一致，严格遵守力度记号及分句细节。施氏去世后，其学生卡纳比希将乐队

水准进一步提高,使其名扬全欧。

我们已经取消了施塔米施的"发明",否定了自里曼以来所认为的古典交响乐系由曼海姆乐派独家酝酿而成;但我们既不能贬低施氏创作的伟大,也不能贬低该乐派的作用,这种伟大与作用不在于发明,而在于稳定一种新形式与乐汇,并创造出其乐队的技巧。施氏努力继续里纳尔多所倡导的,将动机发展转变为主题发展,并义无反顾地将副题材料的思想,固定在交响乐里,而他的同行和直接的后继者,面临这些新因素时却还在犹豫不决。他方法之大胆,在那个时代无人可望其项背,同时也吓坏了华丽风格那些胆小的骑士。他不为细节费心,而是一遇机会就让乐队摆脱羁绊。在别人小心地用动机副部实验的地方,他用成型、完整的主题,甚至不惜牺牲主要乐思——这个主要乐思也许要简单得多。然后施塔米茨清楚地确定了奏鸣曲各部,但各部的逻辑-因果关联尚待完善,因他的思想太大胆而技术却不够精细,因而无法造就有机发展所需的形式-内容的平衡。施氏无直系后人,但他真正交响性思想的那种雄浑大气,却未失传;这种大气一直潜伏着,待到有知音——能同样大胆表现的人——出世来聆听他火一般热情的预言。我们很幸运,至少有一部施塔米茨作品,可用来证实这一点,即他所谓的C小调乐队三重奏鸣曲,作品第4号之3,由里曼的大学音乐社出版。贝多芬第五交响曲谐谑曲乐章,确实是模仿了这一适度"三声部"的末乐章;二者的主题与结构安排以及乐队声音的处理,其相似之处,一眼便能看出。

610

除乐派领袖施塔米茨外,老一辈中最重要的两位是里希特与菲尔茨。里希特从其故乡摩拉维亚来到曼海姆,1747至1769年间是公爵乐队的歌唱演员、小提琴手及作曲,最后去了斯特拉斯堡,一直到1789年逝于该地。他差不多在莫扎特之前半个世纪出生,而去世近两年后,莫扎特才出世。里希特经历了通向古典乐派的整个时期,目击了该乐派播种与收获的全过程。他对这一发展中的风格的贡献,并非不重要,他有力支持了施塔米茨,但其特点不如施氏那样明确,那样富于个性。

菲尔茨如同年轻一代的那不勒斯作曲家,完全为旋律所主宰,有时如歌唱,有时又顽皮或腼腆,但总很清新圆满。他将丰富的旋律用于主题,但就他而言,与其说交响乐重要,不如说,他更想以合适的框架,来展示他那甜美流畅的乐思,这同施氏固执的交响本能,形成奇怪的对比。这令情感风格的作曲家高兴,他们将菲尔茨视作偶像,视作华丽交响乐理想的斗士。我们不应轻视这位极有天赋的青年作曲家的贡献(他不到三十岁便已夭折),因为他的不少精神,后来在克里斯蒂安·巴赫与莫扎特的作品中再现。

前古典交响曲的进一步构成

交响乐的问题还未解决,虽然已从各种角度加以处理。约在1760年后,以前被早期交响乐作曲家在创作中抛弃的所有外在因素,开始得以重新组合。老一辈音乐家在这个过渡时期有点迷惘;他们力图用大量碎片锤炼出一种新形式,但他们队伍中唯一有天才精神的施塔米茨,尚来不及驾驭自己迅猛的想象力便逝去了。新一代作曲家,当时忙于使交响曲各部分紧凑并符合逻辑。他们的问题是,如何部分恢复从前凝聚对位作品的那种奇妙的延续性,但这一次,织体中不再伴有那种严格性,而是要增加节奏与声部进行的自由和变化,这是当时人们所珍视的创新。那不勒斯作曲家细腻的旋律美,渐渐消失,代之以交响性的精炼简洁,这是日耳曼音乐天才的标志。主题与各部的二元性,依旧是基本的美学-风格准则,但孤立的形式因素,渐渐为主宰整体的交响有机体所吸收;副部的存在及形式地位,其合理性应由其内容来证明。展开部——主题斗

611

争的战场，成了交响曲的重心所在，这一部分，已表现出我们给予古典交响曲的所有特性：加工主题材料；穷尽其最小部分，激起再现部中那股不可抗拒的浪潮。当时，作曲家沉浸在狂飙运动的精神之中，不再满足于华丽风格所反映的内容；他们在寻求更深刻的思想，并能以恰当的艺术形式加强之，使之有说服力。这便是现代交响乐的开端。但其道路艰难乏味，许多天才艺术家都没走完这一旅程。他们的悲剧——既是华丽交响乐的悲剧，也是后来的浪漫派交响乐的悲剧——在于乐思太多，酝酿却不充分，又用太多的细节表现；交响原则容不得这样的散乱。开端虽令人难忘，但之后便处于困境，因而音乐世界将其抛在后面。

但在讨论失败者之前，让我们先来看看成功的缔造者。对这些人来说，创造本身的重要性倒是其次的，要紧的是要有开拓的意愿，加强表现能力，甚至超越原有乐思的限度，他们眼中从不失去主要乐思，必须充分利用主要乐思以去除所有外来因素。这是基本原则，交响乐的基石，此时也已为狂飙运动这一代人所清楚意识到。然而这要求一种新概念，即形式用作加强内容的手段。因此，从这时起，形式与内容的关系较之以往更密切、更具因果性，以前，形式仅仅是可创造的思想的框架。此时，施塔米茨所设想的大胆的大型曲式开始成型，一种丰富而复杂的作曲技巧，则用来填补缺口并将各部分连在一起。交响乐与内容成为一体。在这一代人手下，动机－主题技巧祛除了其“人工斧凿的”特征，表现为自由流动的音乐想象的产物。

瓦根塞尔是最古老的交响乐乐派的最伟大的大师，也是连接这一古老乐派与伟大的古典乐派之前的一代人的大师。这个维也纳人，从意大利人那里，接过二元性的交响形式和乐汇，但他 *612* 的动机创作，表现了德国人的特性，编织得比意大利作品更严密，发展的逻辑超越了约梅利。瓦根塞尔朝着稍早（或也许同时）的施塔米茨式的交响写作，迈出重要的一步，将动机写作变成了主题写作，即变为划分成乐段的乐思——包含几个独立动机的主题。因此，自脱离巴罗克复调以来一直不确定的主题，至此可以区别出来了，动机可以选择，可以成为乐思——而不仅仅是乐思萌芽——的载体。这样，古典交响曲的先决条件便达到了；交响曲－奏鸣曲的格局最终定型。瓦根塞尔的对比优于施塔米茨的对比，因为对比不仅是形式因素，也是由音乐材料的性质预先决定的一种二元性的结果。在大小调、三和弦和减七和弦的尖锐对立中，我们已经感到古典交响乐中使我们倾倒的典型交响气氛。

瓦根塞尔的努力最后由弗朗茨·贝克（1730—1809）和路易吉·博凯里尼（1743—1805）实现。贝克原籍曼海姆，是施塔米茨的学生，离开家乡比较早，因为我们发现他1762年在马赛，好像后来一直生活在法国，逝于波尔多时默默无闻。贝克将其老师有力的交响表现，同瓦根塞尔细腻的动机创作结合起来，这样的融合，给了下一代人完美的交响曲－奏鸣曲。非常遗憾，这样一位天才作曲家却未留在曼海姆，因为他本可以继续其老师的努力，从而阻止曼海姆乐派的衰落。他把精力浪费在法国这样一个国家，虽一度他极受欢迎，但交响思想终究没有牢固生根。

前古典主义的交响曲－奏鸣曲，由于贝克，而在异国土地上曲折发展，后来一个意大利人博凯里尼，也走上这一发展道路，虽也在国外，却可看作前古典主义奏鸣曲的另一杰出人物。博凯里尼也许本可以成为第一位“伟大的”交响乐作曲家，但他是个意大利人；他不可能丢掉旋律，虽然他本人意识到，发展交响乐需要在新旧之间折衷，也需要恢复复调，至少是部分恢复。他的抒情手法太细腻，无法升华到交响乐所必需的英雄力量。因而最后的综合留给了奥地利作曲家海顿去完成。博凯里尼一直是洛可可艺术家，有愉悦的敏感、完美的艺术，但太细腻，过于修饰。为此，他被海顿取代，但他未被忘却，因为发展的线索从他——越过古典作曲家——通向早期浪漫派。博凯里尼作品中羞羞答答使用的复调，不是巴罗克式的结构对位，而仅仅扩大了交响乐展开 *613*

的表层;不过仍是宝贵的帮助。这样便有可能同时处理几个动机而非从前那样先后连续列举几个动机,并且还融合了交响写作技巧,使其更扎实、更具有机性。

我们现在已临近伟大的古典乐派。当瓦根塞尔、贝克、博凯里尼及其他前古典交响乐作曲家,还正在稳定这一形式时,海顿和莫扎特已创作了一些作品。然而,伟大的交响乐作曲家的这些早期作品,还比不上前古典时期成熟大师的最好的作品。乐汇此时已得到充分发展,在这方面,对后来的维也纳乐派的作曲家而言,无人能垄断创新。

我们还必须考虑奏鸣曲的其他乐章,为的是看看古典主义鼎盛期开始时,交响曲-奏鸣曲的状况。第一乐章前的慢引子,源之于这样一种愿望:在通常活泼的快板前,加上一个更庄重的序奏。前一代作曲家仅满足于几个和弦,但在60年代后期和70年代,引子表现得更加清楚有力,直至利奥波德·安东·科策卢赫的作品,我们才看到古典模式,并为维也纳古典乐派的其他作曲家所仿效。第二乐章没问题,因为其咏叹调式的或如歌的特性,仍沿用老方法,几代作曲家都熟悉。在另两个乐章中,小步舞曲已成为众多争议的目标。一些作者竭力证明,交响曲完全来源于巴罗克舞曲组曲,而作为他们论点的确凿的证据,则是表明交响曲中存在小步舞曲(其他作家坚持认为,是海顿将其引入交响曲)。事实上,小步舞曲在德奥和意大利作品中时有运用,已有好长时间,但正式由施塔米茨结合到组曲形式中,则始于1745年,大大早于海顿最早的交响风格的作品。舞曲基本上是同交响乐精神相对立的,小步舞曲是交响曲中最弱的部分——是插在第二与第四乐章之间的一个乐章——其完整地存在于组曲形式中是有问题的;确实,北德作曲家坚决反对将其包括在交响曲中。只要小步舞曲坚持严格的舞曲乐段结构,新的交响乐精神就无法渗透其中,早期的交响乐小步舞曲中很少显示出任何个性。其任务是赋予小步舞曲交响风格的一些特性,这样,小步舞曲简单的小节也可以加以变化。在一些交响曲中,小步舞曲是最后一个乐章,因而以其简洁和相对的严格而使作曲家为难。从协奏曲中全奏和独奏的交替,产生了这样的思想:通过把这一乐章改写成回旋曲而加以扩充,那样便可以在全奏之间插入副部。这一乐章就发展成了回旋曲末乐章。同时,同纯舞曲小步舞曲决裂的倾向,前已见于萨马丁尼的作品,此时明显加强,直到博凯里尼这一代人手中,小步舞曲才成了一个交响性的乐章,风格精致,同其从前的形式几乎已无共同之处。这个最后乐章极受欢迎,无疑是因为他来源于谐歌剧那快速娱人的合奏与终曲。它通常以回旋曲形式表现出来,通过巧妙的准备和引入新鲜卖俏的旋律(用于反复循环中),从而产生了无穷的乐趣。

614

瓦根塞尔、贝克、博凯里尼、科策卢赫及一些其他作曲家,对下一代风格的直接影响(从海顿、莫扎特甚至贝多芬作品中的无数引用,可以看到这一点),也许造成了这样的印象,即这些作曲家反映了交响乐进化的总趋势。但情况并非如此;他们展现的完全是个人的成就。绝大多数交响乐家仍就在华丽风格的范围内创作。在施塔米茨死后,以及贝克离开后,这时的曼海姆乐派尤其如此。第二代曼海姆乐派,在能干的小提琴家及指挥克里斯蒂安·卡纳比希(1731—1798)的领导下,创造了宫廷实用音乐,今天只有史学家才对其感兴趣。他们的音乐流畅优雅,主题没有突出的形象,浅薄的灵感为矫揉造作所围绕。早在1777年,利奥波德·莫扎特就注意到"曼海姆趣味中已成陈规的矫揉造作"。缺少自发的创造性,以外在的技术因素得到补救,由于主题二元性为色彩二元性所替代,配器成为主宰因素。此刻,我们第一次看到,这一过程——为单一乐器的特定音色挑选音乐材料——(后来)成功地掩饰了后浪漫主义时代作曲家想象力的贫乏。如果比较卡纳比希的一部乐队作品和一部室内乐作品,他们作品中乐队效果的重要性,便得到雄辩的证明;若剥夺其创造音响对比的手段,他的室内乐就会显露出乏味松散的音乐织体,旋律与和声也

都无趣平庸。虽然很明显，乐器法的实验有助于乐队技巧的发展，但歌德的警告——只要技巧取代思想，艺术就会衰落——在这里是完全正确的，对20世纪初的乐队作品而言，歌德的警告同样有效。

前古典的室内乐

615

交响乐的发展和室内乐的发展是平行的现象，虽然并非总是保持一致。作室外交响曲的人，常用更加细腻得多的技巧作室内乐；另一方面，三重奏鸣曲及四重奏，常常几乎就是指所有其他的器乐形式，从简单的奏鸣曲到交响曲和协奏曲。乐队新风格、奏鸣曲式二元性、从动机推进转向主题推进，以及歌剧的有力影响，所有这些特有的彻底变革，同样也出现在室内乐中。三重奏鸣曲盛行了一阵子，至少就乐器组合而言，但更加细腻的写作和乐队处理，这两种很不一致的倾向，引起很大混乱，直到乐队音乐与室内乐分家，问题才告解决。三重奏鸣曲和交响曲，在交响协奏曲中关系和睦，而有细微差别的室内乐风格，明确摒弃声部增高八度的方法，并在弦乐四重奏中找到了自己最好的表现方法。在这种新趋势的压力之下，科雷利对室内乐势不可挡的影响消失了，但是虽然萨马丁尼准备了新的奏鸣曲风格，当时一位最好的室内乐作曲家的作品，却再现了科雷利的精神，此人即朱塞佩·塔蒂尼(1692—1770)。幸运的是，塔蒂尼的作品仍为人们所知并受到欣赏，显然他偏爱巴罗克独奏奏鸣曲，从他的小提琴声部中倾泻出来的辉煌旋律，并不依赖新的对比原则。但他的音调和乐汇肯定接近新风格，尤其是接近交响协奏曲的风格，在他的弦乐四重奏中，他最接近交响曲。

虽然三重奏鸣曲保留了固定低音，但随着多声写作的过时，第一小提琴在合奏中无可争议地担当了领导的声部，把其他乐器降到了伴奏的地位，反过来，又使固定低音成为多余的东西，如同在交响乐中那样。这样产生的麻烦，可以用下例两种不同方式加以消除：要么保存键盘乐器，解除他的伴奏任务，从而形成键盘加弦乐这样的新组合，要么废除键盘乐器，用另一种弦乐器替代它，以形成完全的四声部乐曲，那样便产生了弦乐四重奏。将近该世纪中叶时，四重奏曲目中已有一些有趣的作品，同时键盘和弦乐的组合，也产生了许多作品；但是获得解放的键盘乐器，似乎报复从前压制他的乐器，因为新的键盘奏鸣曲、三重奏及四重奏，常常让弦乐担任不重要的“伴奏”，而键盘则独占了人们的所有注意力。

616

柏林乐派的室内乐——其中C.P.E.巴赫的作品尤其有趣——在国王的领导下已略显陈旧；在曼海姆，室内乐衰落乃至成为沙龙音乐，但在维也纳，它却找到了发展沃土。阿斯佩尔迈、瓦根塞尔及其他早期的交响乐家的弦乐四重奏，都表现出一种新艺术的活力，他们意识到这种新艺术的生命力会很持久。然而这些四重奏向学者提出了一个问题：学者们发现，这些四重奏，难免同室内乐与乐队音乐二者的一种中间形式(即嬉游曲)相混淆。维也纳作曲家早期的四重奏，包括利奥波德·莫扎特及两个海顿的作品，没法同某些称为嬉游曲的作品区分开来。嬉游曲——一种总的名称，指包括夜曲、遣兴曲、小夜曲等一类作品——正是由其无数变体所表明的，即是“让人欢娱的”娱乐音乐。作为一种音乐形式，嬉游曲处于早期组曲和更加高级的室内乐之间，而后者最终取代了它。通常嬉游曲是为简单的合奏而作，如三重奏或弦乐四重奏，但可能的乐器组合的数目几乎是无限的。进行曲和舞曲乐章非常多，并常常把慢乐章加上标题。随着交响乐的发展，它把自己的原则强加给嬉游曲，即有一个或多个乐章按照奏鸣曲式的轮廓来构筑，获得了宏大的规模，具有足够的分量以及严肃的交响乐面貌。我们大多从莫扎特题为《弦乐小夜曲》的作品中，

认识了这一体裁。但嬉游曲的主要目的是取代早期的宴饮乐,即宴席康索特,以便为奥地利无数贵族之家欢乐的聚会,增加娱乐气氛。然而不应由此得出结论,即嬉游曲是法国或腓特烈宫廷所用的那一类贵族表演乐曲,因为我们必须记住,我们是在论述奥地利,其受华丽风格的影响,远比北方的德国要小,而且这里充满了健康的、未受损害的民间音乐——的确,嬉游曲浸润在这样的民间音乐中。1794 年的《维也纳戏剧年鉴》,对这类音乐受欢迎及流行的情况,提供了同时代有说服力的证据:

> 夏季几个月……一天里几乎每个小时,你都能在街头碰到演奏小夜曲的人……然而这些小夜曲并不像在意大利或西班牙那样,仅仅是用吉他或曼多林为歌唱伴奏……而是三重奏、几个声部的四重唱(大多选自歌剧)、管乐合奏,经常也是整个乐队,演奏最有难度的交响曲……正是这些夜晚的社交音乐会表明了……人们普遍而强烈地热爱音乐;因为无论多晚,他们总要举行这样的音乐会……你很快会发现,人们出现在自家打开的窗前,几分钟之内音乐家就被一大群观众围了起来,这些观众,在小夜曲结束前,很少有离开的。

617 海顿像其他维也纳作曲家一样,把嬉游曲当作自学的课堂,通过实验与经验,精通了自己器乐作品所特有的形式与合奏技巧。海顿所有的嬉游曲,都表明他似乎无限喜爱音调丰富多彩,这种喜爱,甚至不时地主宰了作曲家对嬉游曲形式结构的兴趣。纯室内乐的未来,取决于能否弄清楚区别这三种主要的器乐体裁,而这由海顿完成了,但是 18 世纪许多嬉游曲所具有的泰然自若的欢乐、嘲笑式的幽默,以及令人愉快的坦率,将永葆魅力和新鲜感,因为我们渐渐地开始欣赏起过去的伟大艺术,治好了 19 世纪那种夸张的毛病,学会了放松和享受 18 世纪"娱乐音乐"中那种未掺杂质的魅力。

第十三章

618

古典时期

“有艺不露，乃为真艺。”
——奥维德

古典思想的回归

文学艺术的理想随着文明的季节交替而发生改变。在古代，这种理想是美；在中世纪，理想是善；到启蒙时代，理想是真——这是写在时代大旗上的口号。但是，人们很快摒弃对真的顶礼膜拜，因为他们沮丧地发现，真理随着观察角度的不同而发生变化。善的实质遭到怀疑，因为启蒙运动揭示出，善常常隐藏着不可告人的邪恶。于是，人们回归古代的美的理想。

呼唤古代的美与形式，原因很多。其一是再度强调普遍性；另一个重要原因是洛可可与古典主义的亲和关系。洛可可的诗人和艺术家理所当然地以为，神话无非是些纯粹的装饰，丘比特与嬉戏打闹的众神，取用古典名号的情侣，仙女从香梦中苏醒与农牧神翩翩起舞，维纳斯和阿多尼斯在仙境取乐。第三个原因是理性主义，它与洛可可一样，注定要重新发现古代文化——如果不是古希腊，至少是亚历山大和罗马的古代文明，因为后者如同理性主义一样珍视饱学之士。第四个原因是日耳曼天才与希腊天才之间的沟通，新的复兴理想与日耳曼新鲜的精神力量最终结为联盟。德国涌现出她最有代表的心智人物，他们受到古典思想的强烈吸引：歌德之于欧里庇得斯，康德之于柏拉图。最后一个原因，其实是前一个原因的自然后果：哲学、艺术和文学批评、语文学，由于受古典的影响重新调整方向，创造了近代的古典语文学和近代的考古学。古代文化通过日耳曼天才以不断增强的热情和创造力得以再生，这是18世纪最伟大的文化现象之一。

619

德国文明的氛围由于狂飙突进运动，有几十年分外活跃。“狂飙突进”一词恰如其分地表达了这场运动的本质。当这场运动给具有非凡创造力的天才允诺无边无际的自由时，其领头羊人物中就涌现出约翰·格奥尔格·哈曼(1730—1788)和约翰·戈特弗里德·赫尔德(1744—1803)；当它

攻击陈旧的传统时,当它探寻社会的痼疾时,当它重新估价公认的伦理信条时,卢梭的福音书就成为凝聚的中心;当它寻找合法的基石来支撑自己的信条时,它就召来莎士比亚作为证人,因为莎翁的"胆大妄为"证明,抛弃三一律之类的艺术陈规理所当然。狂飙突进运动的情绪冲动是一个民族处于过渡时期的心态表现,它不是一种长久的心智力量。因此,它只会走极端,其革命的热情常常摇曳不定,陷于精疲力竭。

狂飙突进运动的代表形式是戏剧,因为戏剧面向大众,也因为戏剧的楷模圣徒——莎士比亚是戏剧家。雅各布·赖因霍尔德·米夏埃尔·伦茨(1751—1792)梳理这一时期的戏剧信条,他向亚里士多德宣战,向法国古典主义宣战,向一切阻碍狂飙突进运动的东西宣战。永恒青春的野性力量在他的戏剧中显示雄威,洛可可或大或小的偶像均被废黜,新的普世偶像——歌德——起而代之。伦茨才华横溢,但接替他的是凶猛无畏的弗里德里希·马克西米利安·冯·克林格(1752—1831)。克林格的剧作《狂飙突进》(1776)成为这场运动的代名词。约翰·安东·莱泽维茨(1752—1806)将革命的内容与莱辛的形式相结合,而克里斯蒂安·弗里德里希·丹尼尔·舒巴特,这一时期最大胆、最炽烈的海燕,是狂飙突进运动最伟大的抒情家和宣传家。具有重要意义的是,最后这个人(我们此前已遇到过他)① 是音乐家——也许首先就是一位音乐家,因为整场运动将在音乐中找到最终解决。还可以发现一位阿那克里翁式的抒情诗人,路德维希·海因里希·克里斯托夫·赫尔蒂(1748—1776),他略施放浪,咏唱死亡,咏唱教堂墓园,咏唱日落时分的薄暮,咏唱星光闪烁和朦胧月色。此时的文学中出现这样一个人物,更使这一时期的幻想世界笼罩一层音乐的情调。正是在同样的气氛中,伟大的浪漫主义运动卓然浮现,横越一个世纪,再次将诗与乐结合在无所不包的抒情主义中。

但是,狂飙突进运动的使徒却成为自己引发的众多问题的牺牲品。炽烈灼热的激情安定下来,得到纯化,无情的现实在理想的火焰中被升华,创造力和形式构造的意志力在共同的任务中联合起来。天才认识到客观标准的有效性,无边无际的人文主义让位给限制边界的人文主义。节制和均衡标志着成熟——古典主义形成,其中德国的发展是中心象征。本能与法规达成和解,形式战胜质料,秩序控制混乱。古典主义美化生活,从理想的高度观察生活,给生活以永恒。它放弃自己所有过去和未来的权益,摒弃所有不安的渴望,以便能够生活在无始无终的现在。古典主义的艺术奉造型美的理想为圭臬,视这种理想为绝对价值;古典主义的主要目标是,人与自然和谐相处,身心康健,举止堂正,风度优雅;人意识到自身的内心和谐,人是一切事物的尺度。几个世纪以来为自由、形式、理想和现实的斗争,日耳曼的雄心和古代文化的补充,终告一段落。狂飙突进运动的感伤非理性主义纯化为观念的安宁世界,其结果是一幅审美的世界图画,一个从希腊精神中得到再生的日耳曼王国,一个净化了所有内在冲突的德意志希腊。

620

文艺学术中的古典倾向

然而,古典主义并不是一个新的倾向,仅仅与 18 世纪末相关;它只不过在古典时期最终成型。犹如理性主义在 17 世纪和 18 世纪呈现两种不同的面貌,古典主义也有一个 17 世纪的阶段,洛可可并不能完全将其抹杀。但是早先的古典主义主要表达为法规与秩序,依据的更多是罗

① 见前一章注 24(即本书中译本 p.358 注 1。——译注)。

马的线索;而18世纪的古典主义以自然、自由和希腊文化为本,最终凌驾于罗马-法兰西古典主义之上。到19世纪,罗马-法兰西古典主义又一次站到前台,体现为宏大的建筑、富于戏剧性的绘画、历史性的大歌剧,随后起而代之的是各不相同的潮流,诸如哥雅的希腊式巴罗克风格、浪漫主义的希腊迷,其中掺杂东方和中世纪的支流。古典的希腊线索在18世纪完好无损地从沙夫茨伯里传到歌德,具体体现是:贝克莱对话中的希腊人物、休谟的多神论、蒲柏的翻译、丹尼尔·韦布有关希腊艺术的著述。理查德·本特利(1662—1742,英国古典学术研究专家。——译注)解放了语言学家研究的思路,海峡彼岸很多人紧随其后。伟大的教育家约翰·勃恩哈德·巴泽多(1723—1790)对教育实施希腊化进程时,文学的改革已在18世纪初的意大利开始,帕纳塞斯山上的众神都在意大利的学院会社中显灵。梅塔斯塔西奥这个名字本身,就是他原名特拉帕西的希腊化,反映出这位诗人对希腊文化的神往;当戈特舍德仍墨守17世纪法国的罗马古典主义时,法国人自己已经大声叫嚷着要以希腊为理想,倒戈向布瓦洛开战。希腊的影响到18世纪末趋势更甚——它支配法国、英国、德国、荷兰和意大利的建筑,反映在大卫、孟斯、卡斯腾的绘画和卡诺瓦的雕塑 621 以及阿尔菲耶里的悲剧中,在格鲁克和歌德的《伊菲姬尼》中得到充分的表达,还在沃尔夫(1759—1824,德国古典学者,近代语文学的奠基人。——译注)的《荷马引论》(1795)中赢得一份科学礼赞。希腊的影响在德国尤为强盛,克洛卜施托克在最早的颂歌中承认自己是"希腊人的门徒",甚至狂飙突进运动都深浸在品达和阿那克里翁的世界中,向往一个如卡尔·威廉·冯·洪堡(1767—1835)所倡导的新人文主义的德意志雅典。

建筑领域中,洛可可风潮中同样可见类似的希腊影响。詹姆斯·斯图亚特和尼古拉斯·瑞维特在18世纪中叶走访希腊(当时仍处在土耳其人统治之下),在古代文化的传奇中心进行彻底和细致的研究。他们将成果合写成一部《雅典的古典遗迹》,第一卷于1762年出版。有人认为,这部著作对扭转时代趣味风尚比其他任何因素都更关键。以戈特舍德为首的反巴罗克派,欣喜地邂逅一位了不起的同胞战友——约翰·约阿希姆·温克尔曼(1717—1768),他的《古代艺术史》(1764)标志着近代古典考古学的诞生,此时世界重又意识到古代的文化魅力。温克尔曼考察了古代艺术,他参照柏罗丁和沙夫茨伯里的学说,力图解释一部艺术作品的精神内涵和激发这种内涵的艺术观念。

与17世纪富于绘画感的巴罗克风格相反,18世纪古典主义的艺术理想倾向于造型上的清晰性。希腊文化早先的倡导者在著述中令人信服地说明,节制和清晰表达日益成为目标,巴罗克风格彻底被抛弃——温克尔曼针对巴罗克雕塑和伦勃朗剧烈的色调对比所发的激烈指责便是明证。然而,新的造型理想并没有像在古希腊那样,完美体现在建筑和雕塑中。虽然古典艺术受到普遍赞誉,但美术没能再次捕捉古代的精神。美术家以18世纪主观个体的灵魂寻找希腊的荣光,其心态与古代人相去甚远。对于古代人来说,荣光与生俱来,毋需刻意寻找。

古典主义坚信,存在亘古不变的艺术形式与规律。以温克尔曼对希腊的抽象化、风格化概念——"高贵的单纯与静穆的伟大"——为准绳,古典主义坦诚表白,内容和形式的普遍性不是空中阁楼般的虚构,希腊人从前曾一度实现,如果条件适合,这一理想将重又实现。建筑家、雕塑家和 622 画家坚定不移地认为,他们已经找到指点迷津的阿里阿德涅之线。但是,脱胎于戏剧性的巴罗克,又遭轻浮的洛可可的软化,艺术家无法与希腊的安详理想等量齐观,只好满足于妥协。我们放眼四方,随处映入眼帘的,均是优雅、精良的艺术,气质高贵、技艺娴熟:在英格兰,罗伯特·亚当(1728—1792)创造了纤巧华丽的"亚当"风格,在外观设计和室内装潢以及家具陈设之间形成和谐统一;在意大利,古典主义的领袖是安托尼奥·卡诺瓦(1757—1822),他在大理石上雕刻出柔美

而高雅的人物；在法国，雅克·路易·大卫(1748—1825)在恢宏的场景中重现历史，其影响长久不衰直至浪漫主义兴起；在德国，安东·拉菲尔·孟斯(1728—1779)和阿斯姆斯·雅各布·卡斯腾(1754—1798)根据古代和意大利范本开创了古典画派。然而，所有这些艺术家尽管在构图和设计上都是无可置疑的大师，但在艺术探寻过程中却江郎才尽。他们的古典主义仅仅是冷漠的逻辑、清醒的计算和理性的美感。

文艺复兴的艺术家同样具有寻求古代文化新生的优势，但他们汲取古代文明的源泉，为的是创造一个自己的世界。18世纪的美术，依靠近代考古学和美学的帮助，解决同样的问题，但却没有文艺复兴向前看的态度。因此他们陷于僵局。但是，当日耳曼天才渴望希腊精神的到来，沉浸在创造心绪中时，便产生了一种类似文艺复兴的现象。他们再造了一种在古希腊思维的等级秩序中并不突出的东西：抒情性；而抒情性意味着诗歌与音乐。当时的美学家，以戈特利布·亚历山大·鲍姆加登(1714—1763)为代表，更为关注文学和音乐，而不是美术。美术似乎也满足于被融入诗歌和音乐。我们讨论从晚期巴罗克开始崛起的日耳曼文明，会注意到音乐因素的突出地位，特别是在克洛卜施托克的作品中。德意志的奥尔菲斯(如克洛卜施托克所称)出于绝妙的缘由，写出的诗歌听上去就像音乐；他笔下的人物从来没有雕塑意义上的造型感，音乐般的韵文消解了这些人物。席勒称这种诗歌的本质具有音乐性，"因为它的意图是创造一种氛围，一种心境，而不是模仿确定的客体。"这种艺术目标所需要的是一种与古代的静态造型背道而驰的生命力，一种着力于情感、集中于人类主观世界的艺术-生活概念，这才是18世纪古典主义的精髓。这种新人文主义将注意力又一次聚焦于人和自然，但不再是巴罗克的激情澎湃和灵魂的跌宕起伏，也不再是洛可可肤浅表面的嬉戏玩闹；这种希腊式的古典主义力图在人的自然和特定的自由中寻找人和体现人——并通过人寻找自然、体现自然。因此，古典主义又一次高举"人的发现"的大旗，精神的轮舵从天堂转向人间，从普世转向个体；别了，巴罗克！对18世纪而言，灵魂比天堂更重要，人和他自己的生活比世界更重要。康德的宗教是纯道德性的宗教，只为人而存在——或更准确地说，只在人心中存在："我们生活在无形的教堂里；上帝的王国就在我们当中。"然而问题是，认识人不仅要从他个体的经验出发，还应考虑他的普遍性理由，要让这人的行为意愿不仅根据自己的嗜好和偏爱，而且要让所有其他人的行为意愿也有可能根据各自的爱好。虽然古典主义高扬个体主义，但它提醒人已经为自身考虑很多，获益匪浅；尽管人可以索取，但他应该站在普世的角度考虑，为自己寻找一种新的普遍性、一种新的人性纽带。

623

诗人和音乐家所演化发展的古典主义观念体现自由和秩序的结合，一种卓绝的"对立统一"，一种自我约束，一种只有真正伟大的风格才能企及的自我征服。他们并不希望在普遍性中消灭个体；他们希望两者结合，不让任何一方屈就于另一方；他们所达到的是普遍化的个体主义的奇迹。对19世纪来说，这种综合看上去只是形式。19世纪相信，既然只是一种模式，便可以对其进行分解，便可以在其中轮番注入新的时代内容。这种观念在文学中已遭抛弃，但在音乐中却随处蔓延。20世纪中，如何"以奏鸣曲式作曲"，依然在教学中常见。可以不夸张地说，这种概念是导致近来音乐普遍衰落的主要原因。规则对于古典主义者，并不是先在的禁令，而是自发性的、精神性的法规与秩序。亚里士多德寻找形式，经院学派尾随其后也寻找形式，再后巴罗克的新经院学派——法国古典主义——也在寻找形式。但是，这种早期古典主义的形式是静态的、客观的，而18世纪古典主义的形式则是动力性的；这些形式是功能和原则。它们不能像循规蹈矩的17世纪古典主义或有意仿古的19世纪的形式那样，可被化约为限制性的平均常规；它们像功能性的器官，其生命线就是有机主体。混淆的产生，可能是由于对早期古典主义中洛可可的地位缺

乏足够理解。从我们的有利视角观察，可以很清楚地看到，为什么洛可可处在巴罗克和古典主义之间；它不是一个反题，而是一座桥梁，巴罗克的张力通过它得以缓解。巴罗克的雄浑建筑，它的激情伟力，无法直接进入古典主义相对平和的世界；它必须首先被消解。巴罗克纷乱嘈杂的口音不得不先经受优雅对话的调和，随后才能以希腊式的微笑面对世界。古典主义最终是一个反巴罗克的运动。 624

早期古典主义仍然保留着许多洛可可的雅致女性特点，犹如普吕东和卡诺瓦在找到自己的道路和基调之前，仍然玩味着洛可可柔媚的形式和主题，海顿和莫扎特在他们的早期创作中也沉迷于这个时代的小步舞曲。但是，这个世纪在接近最后几十年时，窃窃私语和轻浮嬉戏已在消逝。启蒙运动最后的一批健将离开人世——英国的休谟、德国的莱辛、法国的伏尔泰。跟他们一道辞世的是统治者——路易十五、玛丽亚·特蕾西亚、腓特烈大帝，旧式的整套生活风格随同他们走入坟墓。这几十年目睹了美国和法国的革命。在洛可可的微笑之后，在启蒙运动满足的舒适之后，天空乌云密布。康德的《纯粹理性批判》于 1781 年出版，同年诞生了席勒的《强盗》。启蒙运动的客观性被古典主义有节制的主观性所压倒，前者的理性主义被后者的非理性主义所取代。所有这些多么真实地反映在德国古典主义集大成者约翰·沃尔夫冈·冯·歌德（1749—1832）的诗作中！如果说他在第一个时期目睹了德国思潮非理性主义的再度兴起，在他接受意大利游历的启示之后，第二个时期变成了开明思想的诗意崇高阶段。《浮士德》吸收了从狂飙突进运动到古典盛期所有层面的精髓，它是歌德生命的最后杰作，如同它是德语文学古典主义的顶峰。

但是，18 世纪和这个时代的灵魂在音乐中达至完美境地，因为它的主观性必须在音乐中方能企及神界。而音乐的灵魂在莫扎特身上显露了所有的纯粹性。这个世纪所有的缪斯在他头顶上翱翔，在他的音乐中尽情表达。这个世纪所有的青春朝气，所有的女性柔媚，所有的清秀微笑，所有的酒席欢筵，所有的天真，所有的率直，所有的光亮，所有的自然，所有的情愫，所有的热烈，所有的轻松愉悦，所有的嬉戏自由，所有的突变幻想，所有的鲜美和煦，所有的柔韧弹性，所有对微小细节和美妙事物的抚爱，所有对无穷变化和鲜明特征的偏好，全部活跃在他的笔下，以无可挑剔的完美和无所顾忌的自信潺潺涌流出来。在此，烂漫少年成熟起来，轻松放任和喜怒无常受制于教养和训练，天真情感被古典尺度所规范，观念得到深化，成为具有普遍意义的象征。"莫扎特应该谱写浮士德。"歌德如是说。这位魏玛的耄耋圣智出于一位诗人才具有的本能（歌德其实并无深邃的音乐知识），看出《唐·乔瓦尼》与《浮士德》的亲缘关系，同时也承认莫扎特独创的艺术观以及通过音乐才能实现的永恒、纯粹人性。然而，谱写《浮士德》其实没有必要。描绘浮士德的图画，莫扎特这位音乐家就不得不跟随歌德的意念。相反，18 世纪精神生活的入海口是歌剧、交响曲、四重奏、奏鸣曲、弥撒和歌曲。 625

所有这些音乐品种之间以细针密缕的纽带相连，其中随处可见经过精心组织的风格的各类元素。这种风格给予古典时期以一种自尼德兰人的时代以来在历史中尚未有过的高度同一性。我们已经丢失了这种同一性，因为在 20 世纪，每一类音乐品种都在应用新的技巧，力图抹去在整个浪漫时代都依附在交响曲或歌剧之上的传统惯例。但是仅有技巧是不够的。古典时代四周充满着音乐，好似四周环绕着镜子，反射生活的光辉。因此，这个时代的音乐是生活的音乐。音乐与生活的外在形式息息相关，生活的每个场合都离不开音乐，从这个角度说，这时的音乐是"应景音乐"。但是，音乐不再像从前那样是特定场合的陪衬，是人们为了其他的文化目的——无论宗教的还是世俗的，礼仪崇拜的还是休闲娱乐的——使用的手段。另一方面，这种音乐并未自命不凡，装模作样宣扬某种哲学，或要指导民族的生活。它伴随生活，与生活同行，不断在透明的晶体

中反射生活的七彩光辉。这种音乐并不源自密室,它希望随时移至室外,需要新鲜的空气。它不断发展,但均衡对称,声响灵活,体魄多变。它是阿波罗艺术的化身,是整个 18 世纪的渴望。而这个世纪还没有彻底意识到,这种渴望已经实现——在音乐中。

海　顿

康德曾为天才下过定义:"给艺术制定规则的才能。"开创古典时代的这位音乐家就是这样一个天才,不仅如此,他有幸参与了一个崭新艺术世界从萌芽到鼎盛的全部过程。在前进道路上,他吸收一切,但依然保持本色,而一旦汲取营养,他又处在运动的前列。他从通俗的民间巧技开始,最终抵达艺术的至高境界。音乐在他笔下,摆脱了宫廷的礼节陈规和轻浮嬉戏,成为一种极具个性的表达——奥地利农夫的表达,热爱生活的表达,大自然多姿多彩的表达,其中蕴藏万花筒般的机智、幽默、欢乐和悲愁。他从意大利人那里习得形式圆满的美感,从德国人那里得知对位的奥秘,但他始终是一个技艺熟稔、精通艺术的奥地利农夫。

1732 年 3 月 31 日,海顿生于低地奥地利靠近布鲁克城的罗瑙,双亲都是日耳曼人,① 虽家境贫寒,但热爱音乐。虽然海顿曾在圣斯蒂芬大教堂唱诗班演唱,但他最初的音乐教育几乎不值一提,因为帝国唱诗班指导约翰·格奥尔格·洛特(1708—1772)除了对付日常职责之外对什么都不感兴趣。梅塔斯塔西奥曾引荐海顿博取一位贵妇的眷顾,她介绍海顿认识尼科拉·波尔波拉,此人是作曲家,也是当时最伟大的声乐教师。与熟稔歌剧舞台的这些人有过如此亲近的接触,当然会产生影响,无怪乎海顿为一出名为《新来的坏魔鬼》的歌唱剧谱过曲(1751)。

626

这个年轻的音乐家既然深浸在声乐音乐特别是歌剧音乐中,自然他的前途应该是歌剧作曲家,这本是当时音乐活动的主要领域。然而事情朝另外的方向在发展。那时,最好的音乐由贵族资助和享用。金斯基、施瓦策恩贝格、艾斯特哈齐、艾尔杜蒂、利希腾施泰因、洛布科维茨,以及奥地利、波希米亚、匈牙利和南部德国的其他贵族家庭在音乐艺术上常常令帝国宫廷也自愧不如。海顿通过两个有名望的意大利赞助人,结识了这批热切音乐爱好者中的一些人,他们对这位年轻人很感兴趣。其中一位,卡尔·约瑟夫·冯·菲恩柏格,邀请他掌管自己府第——在魏因策尔,靠近梅尔克——的音乐事务。海顿为这位地位不高的贵族服务到 1759 年,随后他进入菲尔蒂南·马克斯米利安·莫尔钦伯爵更为富丽堂皇的宫廷——在皮尔森附近的卢卡维克。这些事件的发展恰如其分地勾画出当时的音乐实践情况以及海顿擅于适应环境、利用时机的天才。冯·菲恩柏格的经济状况只允许拥有一个很小的音乐建制,因此海顿就写作弦乐四重奏。这种组合让他着迷,写了第一个弦乐四重奏之后,又有十七首同类作品接踵而至。莫尔钦伯爵为他提供一个小型乐

① 亨利·哈多爵士在英语世界中竭力宣扬海顿祖籍是克罗地亚,其观点基于克罗地亚作曲家和历史学家弗朗西斯·克萨维尔·库哈克(1834—1911)的主张。哈多写有一本名为《一个克罗地亚作曲家》的书,其中写道:"他(海顿)原不会以德奥语言的呆板方式写作。他属于斯拉夫人种,性情也是典型的斯拉夫人。他的音乐诚恳真挚,无法用外来的伪装隐瞒。我们应该从这一角度去理解他——不是将他随随便便归属到与他很少共同之处的民族中,而应将他视为他自己民族的精神的真正代表。"(第 84 页)出现这种令人费解、让人遗憾的一派胡言,只是因为作者出于政治动机或其他动机,忽略了最基本的学术要求。这个问题已得到彻底澄清,见 E. F. 施密德的文章"约瑟夫·海顿",载《手册:大师的祖辈与故乡》一书(卡塞尔,1934),以及 D.巴尔塔发表在《音乐学学报》(1935 年 10 月号)上的文章。颇具喜剧意味的是,库哈克为这场毫无必要的纷争提供了一个反高潮——他自己的家姓原来恰恰是德语科赫,后来才改成克罗地亚语的拼读形式。

队，海顿抓住时机，在1759年写就了他的“第一”交响曲。在卢卡维克逗留了很短一段时间后，海顿被任命为保罗·安东尼·艾斯特哈齐亲王的乐队指导。艾斯特哈齐亲王是匈牙利的首席名贵，一个富有的、热爱艺术的贵族。亲王于1762年去世，大庄园过继给尼科拉斯·约瑟夫亲王，他对音乐备爱有加，自己也是一个不错的乐手。艾斯特哈齐亲王们[①] 如此狂热地喜爱音乐，使他们的府第成为最了不起的音乐中心，特别是随后尼科拉斯·约瑟夫除了祖先在基斯马通(德语称艾森施塔特)留下的庄园之外，又建造了一座气势不凡的城堡，名叫艾斯特哈查宫。甚至法国的拜访者都认为，这座行宫连同它美妙绝伦的剧院和广袤的大片宫苑足以和凡尔赛相比。亲王喜爱海顿的作品并鼓励他写作；海顿还报以一片忠心，并意识到他所处地位的独特优越性。“作为一个乐队的指导，我可以做试验，观察怎样出效果，效果减弱的原因是什么，因而可以放心大胆、随心所欲进行改进和改动，增加或删节；我与世隔绝，无人搅扰，因而我是被迫具有独创性。”[②]

627

到18世纪60年代中叶，海顿已经享有盛名，他的作品在英国和法国被视为珍宝，奥地利人称他为“音乐中的盖勒特”[③] (1715—1769，德国启蒙运动作家，当时在德奥国家极其出名。——译注)，显然这是一种极高的赞誉。海顿并不是在国外被承认的第一个德奥音乐家，但是对于哈塞和格劳恩，世界普遍看到的只是他们作品中的意大利因素，亨德尔变成了一个英国人，格鲁克成为法国歌剧的代表。然而，海顿始终是德奥器乐音乐的典型代表。正是从他的四重奏和交响曲开始，伟大的德奥音乐风靡世界。出于对亲王的忠心耿耿，这位音乐家拒绝了所有要他离开基斯马通(艾斯特哈查宫)的邀请。直到尼科拉斯亲王去世，后继者解散了乐队和歌剧团，保证海顿享有一份可观的年俸，海顿这才觉得可以自由自在地四处旅行。年逾花甲，可他还像年轻人一样，勇攀更险峻的艺术高峰。维也纳成了他的故乡家园，但1790年和1794年他两度旅居英国。海顿本来可以在英国的音乐生活中享有亨德尔一度曾有过的地位，但他不是一个善于处世的人。那位萨克森人无论在意大利、德国还是在英国都随遇而安，而这位奥地利人却不能离开他的维也纳。这位曾经如此多产的作曲家精力已大不如从前，不得不与自己搏斗。然而，《创世纪》(1799)中的青春朝气和雄浑伟力让人难以置信它出自一位六十六岁的老人之手，写作时间长达三年。翌年，他又写就另一部清唱剧《四季》。随后，年纪不饶人，他的创造活动急剧减少。在写作了几个声乐性的四重奏，为世人又留下了几件珍宝之后(1803)，他彻底辍笔，以安详的宁静和虔诚的自信面对死亡。

早期作品

这位年轻的作曲家在洛可可和情感风格兴盛时开始自己的创作生涯，在其创作活动早期，主要是调和通俗易懂的音乐创意和与其音乐本能相冲突的贵族艺术传统。这些早期作品包括十多首弦乐四重奏、嬉游曲和小夜曲，其中完全看不到后来的音乐建构逻辑，(最令人惊异的是)完全看不到未来伟大交响曲家的主题运作。这些作品表现出的室内音乐状况不稳定的现象(前一章已提及)比他老一辈的作曲家更甚。源自三重奏鸣曲、组曲、交响曲、协奏曲、特别是嬉游曲的因

① 神圣罗马帝国亲王保尔·艾斯特哈齐(1635—1713)曾编纂《宇宙和谐暨全年祭礼所用的音乐旋律》(维也纳，1711)，这是一部在匈牙利音乐史中极其重要的著作，因为它是有关匈牙利本土语汇与西方艺术音乐相互交融最古老的文献。艾斯特哈齐家族后来的成员虽然不像他们的祖先那样热心音乐，但大多都熟稔音乐，绝非一般爱乐者可比。

② 见格奥尔格·奥古斯特·格里埃辛格：《约瑟夫·海顿传记简闻》，莱比锡，1810。

③ 见本书，第576页。

628 素混杂在四重奏中,写作方式采用华丽风格的模进音型和重复音型的杂烩,以短小的动机拼凑起来,没有明晰的连续进行感。音乐材料的分布也没有根据,缺乏室内乐的真正精神。第一小提琴无可争辩地处于压迫性的垄断地位,另外三件乐器以没有任何重要意义的伴奏匍匐其下。显然,这种写法出于协奏曲的影响。但是,某些慢乐章中出现了一种具有赞美诗般严肃情愫的音调,令人联想起克洛卜施托克。这种音调和情愫在这种非连续性的、嬉戏性的环境中显得格外不协调。施塔米茨和瓦根塞尔无疑是新风格最优秀的大师,直到18世纪70年代之前,海顿甚至还毫无迹象哪怕会接近他们。从第十五四重奏和第二交响曲开始,交响的本能感觉开始产生奇迹——的确是奇迹,因为海顿的出发点不是施塔米茨式的急促音型和爆炸性姿态,而是凭借同样的南方德奥人的交响本能,耐心地着手将华丽风格微小细碎的动机语言组织成具有因果关系和连续性的交响织体。这是一个漫长的过程,其间的成长难以察觉,直至达到主题发展的境界。而一旦海顿接过瓦根塞尔和曼海姆乐派的音乐建构线索,抵达了这个境界,他的主题编织中精心构筑的动机,便给予其交响语言以一种在整个音乐文献中几乎无人超越的严密逻辑和聚合力。

可以想见,海顿发现自己下意识的偏好已经在埃马努埃尔·巴赫大胆而丰富的钢琴奏鸣曲中得以实现,此事在他脑海里留下的印象一定非常深刻。这些作品对他是一种启示,因为它们对他的本能疑问给予肯定的回答。海顿在这种音乐中看到的,不仅是声部写作从学究式复调的桎梏中得到解放,不仅是人造的乐器移植了抒情舞台上富有表现力的人声,而且还看到了音乐创造的最终目标。现在他懂得,埃马努埃尔·巴赫所说——音乐家的职责是"感动心灵"——究竟是何意。

如前所述,海顿第一个时期的器乐合奏曲几乎都属于嬉游曲的领域,没有任何证据表明作曲家熟悉新颖的、二元性的奏鸣曲结构。在头十八首四重奏的最后几首中,音乐出现了新的迹象,并不在材料本身,而是材料的组织。原先毫不在意的伴奏声部现在郑重其事起来,开始对主题材料产生兴趣。在瓦根塞尔和扎赫的作品中早就出现的奥地利农民气息,在海顿作品中更为鲜明。他的艺术愈发展,他就愈喜爱具有现实风格的农民连德勒舞曲。他后来的作品中,玩笑和意外之

629 笔令我们感到分外亲切,其实在早期作品中已经存在。具有重要意义的是,在随后的三个四重奏系列中(六首一组),海顿干脆摒弃了"嬉游曲"的命名。这些作品开始具有真正典型的弦乐四重奏风格。在他发现了确定的室内乐和管弦乐风格很长时间以后,他仍然根据与新风格相反的原则继续写作嬉游曲,这说明他心里对自己前进的新方向一清二楚。四乐章的套曲形式现在已经成型,各乐章的个性独特分明,不再可能像从前那样可以相互替换——例如第一个和最后的快板(急板)乐章无论基调和情绪都几乎雷同。开始的急板现在往往是一个中庸的快板,主题丰满,分句清晰,而末乐章保持更为生气勃勃、常常带有幽默感和打情骂俏的特质,类似嬉游曲或歌剧终场。他还没有到达起用二元主题材料的阶段;但另一方面他的形式构架别出心裁,有人认为奏鸣曲式是不容变更的僵硬图式,他们真是应该对海顿进行一番彻底的研究。这些四重奏中几乎每一首都对形式问题提出不同的解决方案。然而,必须强调,第二主题(或称副部主题)与价值无涉,仅仅是一个是否存在的问题;也就是说,如果一首交响曲-奏鸣曲没有第二主题,并不意味着它的艺术价值较低,这已被海顿一些最后的、最优秀的作品所证明——它们建筑在单一主题上,尽管海顿早已熟知二元原则的运用。

海顿艺术成长的这个阶段告一段落时,他已经明确规定了室内乐、嬉游曲和交响曲的界限,同时专为钢琴奏鸣曲保留了特定的风格。这是一个值得牢记的历史片刻,原先不加区别地运用于所有器乐的语言(约翰·塞巴斯蒂安·巴赫的两个著名儿子对这种语言的发展贡献良多,尤其在

键盘作品中)，现在明确地与四重奏这种体裁——以及四重奏最雄心勃勃的近亲，交响曲——捆绑在一起。但是这些体裁间不再能彼此替换，每个品种都具有自己的形式因素和主题材料储备。这个时期最后的四重奏，特别是在编号为20的一组四重奏中，稳定和不间断的风格发展陷入停滞；作曲家在其艺术生涯中处于危机关头。组成这套作品的曲目中，有一些仍采用以前的四重奏那种富于乐感的风格，以丰富的想象和出奇的创意解决各自的问题；但另有一些作品在深处激动不安，在为新的表现和定向竭力挣扎，语调大胆、热烈，表明作曲家正处在十字路口，正在经历浪漫的裂变。歌德在最终把握、控制自我，最终企及坚毅果敢、超凡入圣的古典主义之前，也经历了同样的浪漫激荡。到达这一关口时，海顿意识到自己风格中缺少重要一环，因而会阻碍语言和形式的最后集成。前古典时期的作曲家，包括埃马努埃尔·巴赫，都无法使自己完全摆脱华丽风格的不足。海顿认识到，所需要的是一种判断更为准确的声部写作方式，这促使他转而重新确立复调在音乐结构中的地位。可以说，实现器乐风格的古典主义理想，这是最后的、也是最关键的一步。 630

海顿这时已年近不惑，回首一系列四重奏和交响曲，他已经获得了稳固的技巧和能力去塑造自己的材料，表达范围极其宽阔。然而，他停止了四重奏写作，其间长达十多年。在我们看来，这位作曲家所走过的路并不算长，但对于他，从嬉游曲到交响曲，意味着跋山涉水，甚至跨越万水千山。现在，狂飙突进的危机到来了。戏剧性的、激情四溢的、有时甚至是恶魔般的音调出现在他的成熟作品中，与华丽风格厮杀搏斗。确实有必要稍事喘息，调兵遣将。直到最近，大多数公众仍对海顿的早期交响曲懵然无知。但随着计划逐步出版一部学术性的海顿作品全集①，目前在每一个重要的图书馆都可见到这些作品。早期交响曲中并未有条不紊地运用主题发展原则。但是，如同这一时期的四重奏，其中也有不少值得一提的作品。直到大约1770年，这些作品似乎都需要——至少允许——一个通奏羽管键琴，但是此后，在弦乐四重奏的艰苦写作中所获取的经验开始在交响曲里结出果实；所有声部共同参与主题材料发展的技巧被应用于管弦乐队。各个乐器都得到解放，作为承担职责的个体积极参与交响乐思的发展。这是一种现代的乐队语言，但是(这一点如何强调都不嫌过分)所有的乐队效果都来自抽象乐思的运作，而且都是为乐思服务的。交响曲赶上了四重奏，似乎在停止写作四重奏的这段时间中，海顿的心思主要在交响曲上。正是在这十年中，海顿除了自身新近获得了交响写作的经验之外，还接受了来自他的后辈精神门徒与朋友——莫扎特——的强大影响。这种影响并不表现为借用或模仿，而是体现为一种灵活性，一种敏感性，赋予他节奏强劲、精力充沛和富有棱角的音乐语言以更多的变化。1781年，他的作品33出版，他自己在乐谱预订邀请上说，这组作品中的曲子都是以"全新的和独特的手法"写成。在作品33中，弦乐四重奏表现出真正的古典风范。长时间的辍笔使他的乐思更趋成熟，华丽风格的最后一丝残存终告销声匿迹。

中期交响曲同样显示，海顿各方面的能力更趋精粹。这里，音乐语言中歌剧渊源最后的蛛丝马迹——在意大利交响曲、有时甚至在莫扎特交响曲中仍很明显——同样销声匿迹，或更准确地说，被化解和转换成具有强大生命力的纯器乐风格。同样的情形在交响语言的其他品种——协奏曲和三重奏鸣曲——中也可见到。这一时期出名的交响曲有《狩猎》(全集中的第73号)、《熊》(第82号)、《母鸡》(第83号)、《王后》(第85号)、一部无名的G大调交响曲(第88号)以及《牛津交响曲》(第92号)，所有这些作品都为巴黎而作，海顿的交响曲在那里深受欢迎。这些标题并不 631

① 由莱比锡的布赖特科夫与黑泰尔公司出版。

是作曲家所加，因而不能把它们当作标题音乐的指示来解释；它们仅仅是些法国人附加上去的别称。法国人总是喜好文学性的、描绘性的称呼，往往将某些有特点的节奏或旋律比附为他们联想到的事物（有时还真有生动的想象力），诸如母鸡的咯嗒叫声或笨熊的缓行步态。

晚期作品

牛津交响曲（1788）标志海顿进入创作活动的最后一个时期。这部作品之所以如此命名，是因为海顿 1791 年被授予荣誉音乐博士学位时它在牛津上演。随后十多年中创作的四重奏、交响曲、弥撒和清唱剧，均出自一个无人可望其项背的大师之手。前进道路依然崎岖，但每一份收获都得到有意识的展示。出于更高层次的交响结构需要，末乐章中简单的回旋曲被充分展开的奏鸣回旋曲取代，以和前面各乐章的艺术品格相匹配。典型德奥式的变奏曲偏好出现在中间乐章，样式有喧闹的滑稽模仿，也有《皇帝四重奏》中的固定调处理。后期交响曲中的缓慢引子增强了表情的深刻和戏剧性的张力，常常只不过是几个小节，庄重低沉，有时神秘莫测，总是陷入沉思和幻境，有时是梦想，带有强烈的浪漫气质。这些警言般的乐句体现出这位伟大的交响曲作家正在自言自语，仔细掂量着问题，以备随后的论证。它们深深地打动了后世的作曲家，而贝多芬是最懂行的仰慕者。这些作品中，尤其是四重奏作品 76 和为伦敦所作的交响曲，海顿达到了主调音乐与一种特殊的现代器乐复调之间彼此平衡的理想境界，更为偏向主题性和旋律性，而不是节奏性和动机性。这给予他一种前所未闻的想象自由。旋律、节奏、切分、力度对比、普通的休止、犹豫、突然的爆发、扭曲，无穷的乐思在腾飞，令人叹为观止。所有这一切的迷宫都以高度艺术化的复对位手法灵巧编织，连最细小的末节也不放过。作品中的细节——真正的艺术家最能在细节中显示巧技——衍生自整体，而且支持着整体。莎士比亚的人物之所以伟大，关键是因为诗人能发展植根于人物本性和心态（这是人物荣辱命运的根源所在）的特征。戏剧动作具有统一感，原因盖出于此。海顿的思路如出一辙，只是他的人物和性格都是抽象无形的。在主题要素的发展过程中，他消除了一切对于他的论题对象而言没有影响或处于次要地位的因素，从而使本质脱颖而出。在他手中，细节勾勒出动机的性格，将动机导入适当的情境，其中动机的命运解决自然发生，如同不可避免的自然现象。

632

在他成熟的交响曲和四重奏中，海顿将交响原则——通过所有可以想象到的变形，发展一个具有潜能的乐思的艺术——推至令人目眩的高度。布拉姆斯后来说，从此“写交响曲不再是儿戏一桩”。主题被削减至最基本的形态，造型简单，因而允许不受限制的主题应用。海顿能以天才的眼力抓住最适合复杂处理的乐思。他的音乐发展气息流畅，彻底排斥妨碍他意图的次要材料，其进展过程具有一种难以言传的逻辑力量。交响统一性的力量如此强大，以至于虽然海顿早就熟知二元性的奏鸣曲原则，但有时他却可以特许不要独立的第二主题。几乎没有哪位作曲家曾企及过这种不可阻挡的交响结构逻辑，甚至贝多芬也只是在规模上超出。

习惯上海顿被称为“交响曲之父”和“弦乐四重奏鼻祖”。无须赘言，这种说法不论从历史角度看还是从原则上看，都是无稽之谈。正如我们在前一章所见，交响曲已经有一段很有意思的历史，其实践者中有的是具有相当个性和创造力的杰出作曲家。在海顿同代人中，也有一些具有独特性的交响曲作家。至于弦乐四重奏，迪特斯多夫在海顿赶上他之前，已经在这个音乐样式中写作了完全成熟的作品。海顿伟大的贡献是将所有这一切综合为一种具有可信的逻辑和永恒生命力的风格。这一成就使海顿成为与康德同等的一个平辈人和战友。克雷奇马尔称海顿的风格改

革是“整个艺术史中最伟大的成就之一”，这话千真万确。

海顿创作技术高超，但音调通俗易懂，很多人以为是简单的乡村民谣。我们在前面讨论新型抒情歌曲的创造者约翰·亚伯拉罕·彼得·舒尔茨的作品时，已经注意到，这种高贵的通俗曲调常被民众所吸收。就像舒尔茨的歌曲变成了民歌，海顿的许多旋律同样如此。海顿确实常常运用通俗的音调材料，包括德国的、波希米亚的、克罗地亚的、匈牙利的、甚至吉普赛的曲调。但是有些人试图证明这位奥地利人，这位维也纳乐派的代表人物，是一个克罗地亚的、斯拉夫的作曲家，这不仅没有丝毫根据，无视大量的史实，也是对音乐风格明目张胆的误读。卡尔·恩格尔为纪念海顿诞辰二百周年撰写了一篇资料翔实、确凿有据的文章，令人信服地戳穿了这种由库哈克臆造（英语世界中的谣传者是哈多与帕里）的传言。恩格尔转述了“18世纪维也纳——帝国皇城的特别魅力与光彩”，指出此即“海顿的全部要点”，他认为，这位所谓的克罗地亚农民“是一个比格鲁克、莫扎特和贝多芬都更典型的维也纳作曲家”，这是绝对正确的。[①]

633

海顿与莫扎特的关系具有重大意义。两位伟大音乐家的相互友谊和彼此影响被传为佳话。但是，两人的天性、气质和观念何其不同！海顿，自小几乎遭到遗弃，未经调教，不得不在拼搏中长大成人，他唯一的原则只能是“不靠学校教育，只凭生活训练”。而莫扎特，家教有方，见多识广：从巴黎－伦敦－拉丁人的抽象和英国人的经验主义到约翰·克里斯蒂安·巴赫，随后是意大利－马蒂尼－哈塞－伟大的歌手们。意大利人的梦想伴随莫扎特的一生，亨德尔和歌德同样如此。这种梦想（亨德尔也同样）最后结晶为对人声的激情，体现为歌唱。海顿的天才活跃在乐器上；他的诗意生命变成了双簧管、圆号和小提琴的生命。海顿在乐器上演奏，莫扎特在乐器上歌唱。海顿的乐队充满生机，他的乐器欢蹦跳跃，随心所欲。而莫扎特在他宏伟壮观的交响曲中，总是处于人声的符咒之下；在那里，一切都在歌唱，甚至包括他的快板。无怪乎，海顿出于这样的天性，成为德奥音乐文化最纯粹的代表——对于德奥人，器乐就像声乐对于拉丁民族一样自然。因此，尽管海顿的创作生涯以一部歌唱剧开始——这是南德歌唱剧最早的例子之一，但除了《无人岛》（1779）之外，他的歌剧没有统一感，也没有持续的戏剧张力，尽管其中包含某些不错的段落，为海顿以后写作合唱作品打下了良好基础。关于海顿在歌剧史中的作用，将在评述18世纪末歌剧的篇章中进行讨论；有关他的天主教音乐，也将和他的同代人一起讨论。但是，有一个合唱音乐的领域，海顿有权要求享有单独的篇章：清唱剧。

634

海顿写作两部伟大的清唱剧时年事已高，其他人此时都已屈服于生命的规律。但两部清唱剧却证明，这位年老的音乐家旺盛的创造力丝毫未减。不仅如此，它们是清唱剧历史上的里程碑作品。海顿访问英国期间熟悉了约翰·塞巴斯蒂安·巴赫和亨德尔的作品，在那个国家，清唱剧是众人仰慕的对象。英国人在演出亨德尔作品时的衷心挚爱，英国人乐观的新教人生态度，一定给海顿留下深刻印象。在他的青年时代，德语文学已经以宗教的欢乐和安谧的景仰赞美大自然的春天、茂盛和沉静。但是无论布罗克斯、哈勒，还是克莱斯特，都没有像海顿所具备的那种对大自然和生命的奇迹近乎天真烂漫、热切无羁的精神。正是这位音乐家才完全表现出了语言只能部分传达的宗教观。《创世纪》的歌词来自英国。亨德尔曾见过这份歌词，虽然他喜欢其中对大自然的描绘和沉思，但对于他更为雄壮粗犷的戏剧幻想力而言，它又过于苍白。《创世纪》基于弥尔顿的一首长诗，但是沙夫茨伯里以及崇拜自然的英国诗人的精神无疑影响了这个圣经创世纪的故事叙述，其在这里的展现主要是通过合唱赞美诗。海顿对歌词的处理引起众多非议和嘲笑。

① 《音乐季刊》，1932年4月号。

贝多芬也是一个嘲笑者这个事实不该引起误导。对电闪雷鸣、风雪雨夜、潺潺流水和各种动物众生相的天真描绘完全处于总体情绪的控制之下,并且与音乐的其他成分水乳交融,因为只有音乐上可行的形象才得到表现和强调。随后,人出现了,天真的描绘音乐变为美丽夏娃的画像,最终结束于对人类悲剧的感谓。

叙述的描绘和大自然的诗歌在这里是崇拜造世主的形式。神的善性体现于世界的美好事物之中。这依然是启蒙运动的概念,它只需要简单的音乐语言。伟大德奥作曲家中最充满世俗活力的一位,在《创世纪》中找到了这种音调,世界的美妙事物开口向我们诉说。海顿能够在音乐中以最诚挚的新鲜口吻表达他的宗教感情,因为他的信仰与他音乐中的对象达至同一。沙夫茨伯里和歌德的自然观都赞美爱情,将爱情作为自然的顶峰。这也是海顿在《创世纪》的最后一部分所要表达的观念。

《创世纪》大获成功。随后,这位六十七岁的音乐家马不停蹄地开始写作另一部清唱剧——《四季》。如果我们回想《快乐的人、幽思的人、稳健的人》(亨德尔于 1740 年所作的一部清唱剧。——译注),亨德尔遥远的灵感启发再次明晰可见。但是,德语歌唱剧帮助海顿避免掉入意大利戏剧作品的陷阱。本来,意大利语的戏剧作品就不是海顿的强项。这位作曲家沉思的天性,他喜好谈话和朗读的习惯,都在《四季》的场景结构中找到了用武之地。借用克雷奇马尔的话,它们都是风俗画,是以佛兰德斯大师的细密精到笔触描绘的田园诗。不错,音乐中有时仍会出现俗笔走句,令写作《犹大·马加比》的那位强健有力的作曲家(亨德尔)嘴边露出一丝嘲笑。但是,海顿的这两部清唱剧足以和亨德尔相媲美。

635

始于轻松的歌剧,终于清唱剧中令人称羡、生机勃勃的合唱,这就是海顿的全部创作生涯。横越在其间的巍峨大厦是器乐作品。“这些作品表达了真理的理想语言;它们的各个组成部分以充满活力的必然性相互聚合。”(歌德)在这些作品中,海顿“让人欢娱,使人震惊,引人发笑,促人深思,其本领之高无人相比”(莫扎特)。

* * *

海顿性情温厚,热爱儿童,对下属关心备至,因而赢得了“海顿爸爸”的别号。莫扎特就常常以这样的亲切口吻称呼海顿。本来用于称呼海顿其人的这个别号,后来被音乐著述家用于作为艺术家的海顿,这说明人们可悲地忽视了他的音乐和他的时代的真正精神。19 世纪后半叶无法理解这种生动活跃、疾速飞驰的音乐想象力。20 世纪的听者对这种音乐同样感到陌生,因为他们的趣味建立在 19 世纪末臃肿沉重的音乐之上。海顿的作品在我们的音乐生活中具有明确的地位,无人可以替代,没有任何其他作品可以替代。对生活的热爱、健康的情调、明晰的表达、纯净的感觉、高贵而深刻的情愫、无穷的幽默、无可挑剔的技艺,这些均是他的艺术特征。我们应该珍视海顿,因为他所具有的特点在现今的艺术中已难以见到。

莫扎特

萨尔茨堡地处日耳曼,但带有一丝意大利的味道。它有德奥外省的安宁、持重,又嵌入南方的恬美清纯与辉煌的建筑。1756 年 1 月 27 日,沃尔夫冈·阿玛多伊斯·莫扎特在这里诞生。

莫扎特的生平是天才的历史中一个最令人迷惑不解的范例。我们无须再喋喋不休地重复有

关这个早熟少年的众多著名的传闻轶事。对于旁观者来说,音乐之于这个羸弱的孩子,就像是宇宙现象,有如神助。其他的少年也能灵巧地演奏乐器,但莫扎特在八岁时,不仅能熟练演奏钢琴、管风琴和小提琴,而且他的作曲知识已经相当于一个长年专业从事创作的成人。他大概是唯一 636 一个四处漫游但却丝毫无损于他的趣味和独创性的神童;相反,漫漫旅程使他获益匪浅。像拉絮斯和亨德尔一样,莫扎特综合了他那个时代所有民族的音乐珍宝。这很容易导致一种没有性格的大杂烩,但像另外两个伟大作曲家一样,莫扎特不用模仿任何人,不用模仿任何东西。音乐的外部表象对他只是表达手段,而不是技巧。如果没有内容,技巧和形式都没有意义;他的表现世界与他的形式无法分割,这即是他的音乐具有完美性和统一性的秘密。然而,说莫扎特的音乐中内容和形式相互平衡还很不够,因为这种统一性就是风格,而尽管风格一致,但外在的体现却如同他的作品数量巨大一样变化繁多。莫扎特其实从未创造新的形式,他不是将已有的各种风格当作联合体,而是将它们看作是通向总体风格的个别现象,以此他创造了一种普遍的、无所不包的风格,君临一切亚种之上。这种普遍性风格只可能在音乐中存在,因为文学中的多元语言和美术中对象的具体性阻碍了最终的综合。

把握莫扎特的真正伟大,理解他的音乐具有的强大拯救力量的深刻奥秘,就必须始终牢记,这个人的高贵灵魂曾忍受痛苦,曾竭力挣扎,曾屡遭挫折,曾蒙受屈辱。但他的天性中支配一切的特征是无穷无尽的爱,因而尽管遭受折磨,但作品却不以痛苦为支配性基调。莫扎特时代的公众认为,他的音乐与他著名的同代人相比过分沉重,过于复杂。“此人耳朵硬。”他们说。现在,我们读到 18 世纪的这种批评,不禁发笑。莫扎特沉重? 莫扎特缺乏清晰感? 对于今天的公众,莫扎特可是高雅美感和透明和谐的楷模与象征!我们发笑,但我们也许没有意识到,这笑声反映出一种新的但同样是误导的偏见。有些人仅把莫扎特看作是优雅天真的诗人和精致音乐装饰的大师,他们其实只知道、只喜欢莫扎特旷世奇才的一鳞半爪。他们误将这一鳞半爪当作莫扎特精神的真谛。直至今日,还有多少人仍戴着洛可可浪漫主义的有色眼镜在看待他的艺术。还有多少人耳听这种抵达人类灵魂最深处的音乐,脑海中所浮现的却是假发套、银丝袜和小步舞曲。我们这代人的趣味植根于 19 世纪末的浪漫主义文献。那个时代的音乐家表达他们的思想喜好粗大的手势,运用复杂的、有时甚至是巨型的技巧手段。因此形成一种假定,以为深刻的诗意情感没 637 有错综复杂的中介就不可能表达。瓦格纳同辈中较次要的人物和他的尾随者反映了这种当时的时代精神。他们建造夸张宏大的音乐建筑,装饰富丽堂皇,试图以此来激活高远、艰深的思想。

如果摆脱这种假冒气势,就应看到,莫扎特音乐中貌似幼稚和单纯的一切,实际上是一个具有无限烈度和复杂性的宇宙,恰似本章开头所引录的奥维德(公元前 43 年—公元 17 年,古罗马著名诗人。——译注)的名句:“有艺不露,乃为真艺。”他的音乐看似简单,因为展现内容的形式极其自然、灵活多变,同时伴随着必然的建构逻辑。精神概念与实际操作之间达成美妙的和谐,令人惊叹不已,而肤浅的生手恰恰让这种艺术的完美弄昏了头。不应忘记,莫扎特是一个习惯上被称为音乐艺术“黄金时代”的产儿。这个黄金时代——如同绘画艺术上中的意大利 16 世纪——提供给这个天才以最丰裕的各种艺术形式的财宝。他只需伸出双手,选择合适的材料,建构他自己的艺术。黄金时代的产儿无需进行试验,他无需打碎所提供的形式材料,在废墟上建立新的大厦。他所做的只是接受时代的馈赠,理所当然地、随心所欲地、完好无损地使用这些礼物。莫扎特以黄金时代艺术家的自由掌握了自己时代的形式材料——德奥的、意大利的和法国的丰富多彩的创造。他像洗牌一样随意对这些材料进行安排,而结果是一个具有鲜明独创性和个人特征的世界。

莫扎特的出生地是奥地利的第二音乐之城,虽然它的音乐生活仿效维也纳,但仍保持着明显的地方特色。音乐的所有品种在萨尔茨堡都能看到。主管大主教宫廷圣堂的是埃贝林,属于上一辈,仍然痴迷于巴罗克的冷峻复调中(他的一首赋格很长时间内被误认作是约翰·塞巴斯蒂安·巴赫的作品);阿德加瑟是埃贝林的学生,不那么古板,是个多面手,代表年轻的一代,对新风格有更多的同情;更重要的还有一位迈克尔·海顿,他的音乐发自一个谦逊的、充满宗教感情的灵魂,令年轻的莫扎特大为感动。但是,最持久的影响来自孩子的父亲。利奥波德·莫扎特(1719—1787)是位优秀的音乐家、著名的小提琴家和受人尊敬的作曲家。他学识渊博,写有一部著作,专门论述小提琴演奏。此书出版于沃尔夫冈出生的那一年,作为一部卓越的小提琴教材,享誉近一个世纪。这位父亲具有敏锐的教育眼光,从他布置给孩子的音乐文献的全面性中便可见一斑。这些文献有法国音乐、意大利音乐,也包括南德和北德的作品。四到五岁时,沃尔夫冈已能演奏羽管键琴和小提琴,音乐成了他的自然语言。他在学会写字前,已经开始作曲。莫扎特作为一个国际性的艺术家开始自己的生涯,其时不满六岁。

638

父亲带着孩子周游奥地利、匈牙利西部和德国北方,进行演出。稍事休整,他们又开始新一轮旅行演出,线路更长,莫扎特由此结识了一些当时最杰出的音乐家。在慕尼黑,他听到路吉·托马西尼(1741—1808)——日后成为海顿乐队中值得信赖的首席小提琴手;在路得维希堡,他遇到约梅利和彼得罗·纳尔迪尼(1722—1793)。纳尔迪尼小提琴演奏技艺高超,富于自如的歌唱性,一定极大地激发了莫扎特内在的旋律美感;但对于约梅利的重要性,当然他还太年轻,不足以把握。曼海姆有另一个重要的刺激等着莫扎特——他对公爵的乐队赞叹不已。另又访问了几个德国城市,莫扎特一行经过布鲁塞尔,抵达巴黎。一个孩子在1763年对法国首都的印象究竟为何,现在已很难想见。一个定居巴黎的德国人约翰·肖贝特(卒于1767年),似乎给莫扎特此次巴黎之行留下了最主要的印象。这位在巴黎沙龙中受到款待的英雄是18世纪中最具独创性的音乐家之一。在他多才多艺的作品中,他将曼海姆人的理想与狂飙突进运动浪漫的、狂放的、强烈的感情表达结合起来。在音乐上肖贝特与埃马努埃尔·巴赫有联系,与年轻的贝多芬也有令人惊异的相似之处。他的主要领域是键盘音乐和室内乐,其中他发现了新的语汇和新的形式,完全可与曼海姆、北德以及维也纳的创新相提并论。莫扎特对这位古怪的音乐家推崇备至,这尤其表现在莫扎特的头四部钢琴协奏曲中,它们是肖贝特奏鸣曲的改编。我们应该将肖贝特看作是莫扎特孩童时期最有影响的教师之一。[1] 莫扎特一定是通过肖贝特的作品才熟悉了音乐中的幻想与诗意。真是很凑巧,刚好这发生在巴黎。

他们继续上路,1764年4月抵达伦敦,一直呆到翌年的8月。伦敦的经验加深了在巴黎的印象。在伦敦占统治地位的是意大利音乐,让莫扎特窥见与现实毫无干系的纯音乐领域的欢娱快乐,同时反衬出法国音乐形式中更为风格化、更讲究数学比例的美感。奇怪的是,莫扎特一定是在伦敦才意识到这种纯音乐是他真正的家园。在国王剧院,他听到皮钦尼、哈塞、加卢皮和其他许多作曲家的歌剧,但是仍然是在两个德国人——卡尔·弗里德里希·阿贝尔(1725—1787)、约翰·克里斯蒂安·巴赫(1735—1782)——的音乐中,他所获得的印象具有创造性动力。

639

阿贝尔的父亲的是著名的达甘巴琴(腿式维奥尔琴)的演奏家克里斯蒂安·菲迪南·阿贝尔,约翰·塞巴斯蒂安·巴赫曾为他写过达甘巴组曲。阿贝尔自己也是一名达甘巴琴好手,以前曾求

---

① 参见特奥多尔·德·维佐瓦和乔治·德·圣福瓦合写的文章"论未与人知的大师莫扎特",载《国际音乐协会杂志》,1908。1909年版的《德国音乐名作集》收进了肖贝特的一些作品。

教于老巴赫。作为作曲家他是曼海姆乐派的信徒。莫扎特觉得阿贝尔的交响曲非常有意思,便抄录了几首,以备日后参考和研究之用。这些抄录作品中有一首曾被当作是莫扎特自己的作品,莫扎特的第一个作品目录编订者克舍尔将它编为作品 18 号。阿贝尔的乐队风格让莫扎特感兴趣,但真正让他着迷的是约翰·塞巴斯蒂安·巴赫的小儿子。没有哪位作曲家的个性和音乐对莫扎特艺术发展的影响,比得上托马斯教堂学校的路德教主唱者的这位"忤逆之子"。老巴赫去世后,约翰·克里斯蒂安受哥哥埃马努埃尔抚养,同时跟哥哥学习音乐。到十九岁,他去了米兰,后来完全被意大利音乐和生活方式同化。他皈依天主教是象征性的证明。这个德国人崇拜意大利式的美感和形式理想,一心一意,终于成为华丽风格最高超的大师。但是,他的华丽风格是德国父亲和意大利母亲结合的产物。他的旋律,似用金刚砂打磨,充满诱惑与魔力;他的结构,以娴熟巧技融合歌剧和器乐中彼此矛盾的因素。克里斯蒂安悟到少年莫扎特的天才,花费了不少时间指教他,令这个孩子欣喜万分。

小巴赫对形式和优美声音的感觉不可避免地将莫扎特引向意大利音乐。1769 年 12 月,父亲和儿子周游意大利。十三岁的音乐家饱尝意大利风光文化,满足了内心中的本能渴望。意大利之行是一次凯旋,所到之处,莫扎特都备受赞誉,而且会见和聆听意大利最好的音乐家与音乐,接受进一步的刺激:洛卡泰利、哈塞、萨马丁尼、马蒂尼、法里内利、纳尔迪尼、约梅利、帕伊谢洛、迪·马约、卡法雷利、瓦洛蒂以及其他很多人。年老的"神父",这个时代(也许是整个 18 世纪中)最伟大的教师、著名的作曲家、理论家、历史学家马蒂尼(1706—1784),担当莫扎特的指导。来意大利之前,莫扎特已经熟悉了意大利音乐的精神,现在他参与到产生这种音乐的真实生活中,不禁心旷神怡。在伦敦看到的幻影在这里转变成温暖且生机盎然的生命。在这种新的氛围中,莫扎特开始意识到,"激情,无论强烈与否,其表现方式绝不能令人讨厌。即使在最恐怖的情境中,激情表现也永不应失之为音乐。"① 这是他的信条,终生不渝。

他与著名歌手频繁接触,从而意识到,成为自己信条的那种音乐美感尚未在器乐中体现,应该在器乐中造访人声。像他以前的萨克森人亨德尔一样,这个奥地利人被歌唱的魔力所迷惑,从此歌唱支配他的全部音乐想象。时代风尚和他自己的戏剧本能使他转向声乐作品的至高形式——歌剧。值得注意的是,这位充满生活朝气的年轻音乐家,对那不勒斯正歌剧这一分支更感兴趣,其时恰逢正歌剧受益于谐歌剧的积极影响。庄严音乐戏剧的代表约梅利,还有咏叹调歌剧僵硬剧诗的最后一位大师哈塞,都令他高山仰止,但他不能追随他们,因为他本能地感到,舞台应该给歌剧委派更为活跃的角色。他的头几部戏尚不具备意大利大师的稳健之笔,但如果说莫扎特还没有能力给戏剧人物灌注真正的生命,如果说他还没有将自己的生命投射给人物形象,他的舞台却已经开始有了生气。无疑,正是在意大利接受的各种刺激,日后使他具备了生动刻画生活与人物的无与伦比的能力。他从意大利歌剧语言的形式和类型中、从它的灵活表达中汲取营养,学会如何在生活中发现重要的和有特点的瞬间。抵达艺术发展的这一关口时,他开始觉得,自己崇仰克里斯蒂安·巴赫和萨马丁尼的新鲜和柔美,但那只是音乐宇宙的一小块领地,要更丰富地表达乐思,需要更具体、更集中的东西。神父马蒂尼的对位教学是一种启示:现在他开始理解复调的力量。在这个发现后,他写作了一系列对位作品。

640

如此众多关键的变化和发现,一定对他发生影响。的确,年轻的音乐家经历了他的第一次内

① 见本书,第 674 页。

心纠葛。在第二次和第三次意大利之行中间作于萨尔茨堡的C小调弥撒(K.139)[①],令人惊奇地转译了这种悲剧性的、戏剧性的哀婉情绪。他最后一次从意大利返回后,这种内心矛盾发展成一种浪漫主义的危机,如同海顿成年后所经历的一样。六首弦乐四重奏(K.155—160)的慢乐章中出现了一个新的莫扎特,尽管仍是少年,但已经知道,生活暗藏着幻灭,人受制于宿命力量的摆布,自身无能为力。

无论意大利的印象多么深刻,莫扎特并未忘怀自己的奥地利故乡。他有几位同胞好友,所作音乐令他赞叹。有一位名叫万霍尔,具有"大胆、狂野的作曲家"的美名;另有一位名叫加斯曼,从业于闻名遐迩的波洛格内斯神父,其歌剧第一次显示出奥地利和意大利的迷人融合——而这将变成莫扎特的第二天性;还有最重要的,性情柔和的迈克尔·海顿。随后,新的启示降临:约瑟夫·海顿。在他身上,莫扎特突然发现了音乐中的天才。以前,他通过克里斯蒂安·巴赫无可挑剔的形式美和旋律美,悟得异质的元素可以融为一体;现在,他明白这还不够,为了企及艺术作品的完整性,艺术家必须殚精竭虑。他的交响曲篇幅加大,逻辑增强。现在他确信自己能够成功解决遇到的艺术问题,因而他允许主观情感具有更为宽广的驰骋天地。在G小调交响曲(K.183)中,伟大的莫扎特已经站在我们面前。这部交响曲浑然一体,概念及其实现都无懈可击,其间不可思议地混合着感官性的旋律美与恶魔般的激情,显现出莫扎特悲剧性的一面。景仰莫扎特的人,发现莫扎特这般年少已品尝人间悲哀,不免唏嘘感慨。从海顿那里,莫扎特发现乐器似有灵魂附体。大量的器乐作品蜂拥而至:协奏曲、交响曲、四重奏、为新式的槌击钢琴所作的奏鸣曲以及数量最多的嬉游曲和小夜曲,变化之丰富无以言表。这些都是专为特定的合奏而写的"应景之作",但恰恰是这种"应景"性质,莫扎特音乐的理想主义精髓才易被人感知和触摸。虽然现实得到公正评价,但现实又包裹在理想世界的庄重、幽默和反讽里。这种应景音乐给他提供机会,让他撩起幕帘,查看一眼生活的某个旮旯角落。

由于莫扎特在萨尔茨堡的处境得不到改善,他辞去主教给他的差事,再次上路,不过由母亲陪同。在几处稍事停留,他们到曼海姆呆了相当长一段时间,那里有很多老朋友在等着他们。滞留曼海姆,莫扎特又遇到一批富于刺激的音乐家:霍尔茨鲍尔、神父福格勒和斯特克尔,还有卡纳比希,更别提难以置信的曼海姆乐队的吸引力。1778年3月,莫扎特又到了巴黎,但是这时四处察看巴黎、聆听音乐的莫扎特,已经不是那个对一切都感到新鲜好奇的孩童了。无疑,法国喜歌剧、格鲁克与皮钦尼的作品依然赢得他的尊敬,但总的来说,他并不掩饰自己看不起法国的音乐生活。法国的音乐总罩着一层文学的光环,格鲁克派和皮钦尼派在理论和美学上纷争四起,莫扎特的纯音乐想象对这些都嗤之以鼻。他的歌剧计划告吹,但访问巴黎却产生了不同寻常的器乐作品。虽然法国音乐的理性主义倾向远非他所好,但法国人冷峻的美学清醒态度却再一次提醒他,一种同质的风格在艺术上极具优越性。法国喜歌剧生动、质朴的音乐和出色的宣叙调朗诵法也让他心动。他风格上的集中,异质因素的融合,在正歌剧《克里特王伊多梅纽斯》(1781)中特别明显。这部作品似乎已位于他成熟风格的入口。尽管莫扎特的正歌剧观尚不清晰,但其中法国因素和意大利传统相互调和的方式已经宣告,最伟大的音乐戏剧天才正在到来。

莫扎特移居维也纳。约瑟夫二世计划建造一座国家歌唱剧剧院,现在大功告成。莫扎特接

① 字母K是路德维希·里特尔·冯·克舍尔的姓名缩写,其后的数码是普遍接受的莫扎特作品的编年目录符号。克舍尔的《莫扎特全部音乐作品的编年主题索引》(莱比锡,1862)是一项难得的学术成果,使莫扎特的作品全集出版成为可能。阿尔弗雷德·爱因斯坦于1938年编订这个目录的第三版,为已有的知识储备增加了相当多的新材料,很多情况中致使原来的编年次序发生改动,但我们仍然使用出现在印刷谱上的老编号。

受委约,创作一部德语舞台剧,选用一部原先曾由安德烈谱过曲的《后宫诱逃》作台本。莫扎特建议对这个本子进行重大修改,以便可包容较大篇幅的歌剧因素。1782年6月,紧跟《后宫诱逃》成功首演之后,莫扎特与他自己的康斯坦茨结婚(《后宫诱逃》中的女主角恰巧也叫康斯坦茨。——译注)。正是从这一年开始,莫扎特开始了与海顿之间亲密无间和相互促进的友谊。

这部歌唱剧演出之后的四年,是成年人的岁月,其间这位自由的艺术家将天职化作每日的劳作,艺术的实际操作与理想境界统一协调。一方面,他从生活的材料中有条不紊地建造艺术;另一方面,他用艺术组织自己的生活。现实中要面对许多问题:婚姻、养家、在社会中寻找位置。家庭生活的插曲,与朋友和同行的社交,促使他写下大量应景歌曲、卡农、三重唱以及其他小品杰作,其精美典雅只有歌德的《交游之歌》(Gesellige Lideder)可望其项背。他忙于生计,钢琴学生、公开音乐会、所谓的"学社"活动、监管自己作品的出版,以及其他的聚会和活动都占用他的时间,而每项"应景活动"都会带来一批批作品的诞生。具有贵族背景的维也纳音乐生活极其发达,为室内乐提供适宜的温床。在海顿的"俄罗斯"四重奏影响下,莫扎特创作了六首四重奏(K.387、421、428、458、464、465),以深挚之情将这些作品题献给他的良师益友。莫扎特强调说,正是从海顿那里他才学会"应该怎样写作四重奏";但是,聆听这些新作品后,诚恳而宽厚的四重奏大师却对利奥波德·莫扎特说:"我以自己的荣誉担保向您发誓,我认为您的儿子是我所听过的最伟大的作曲家。"早年的室内乐中,莫扎特将18世纪的社交音乐带至变化多端、五彩纷呈的境地。D小调钢琴协奏曲、G小调钢琴四重奏、C小调钢琴协奏曲、C小调钢琴奏鸣曲和幻想曲,在这些作品中,一种全新的、异常阴暗的基调占据上风。新导向的前方,有一片阴影,那是约翰·塞巴斯蒂安·巴赫的天才。但是不必刻意去寻找细节上的引录或回忆,因为巴赫的天才影响莫扎特并不在具体的例子。早期从业于神父马蒂尼的对位课程已强烈地触动过他,他很快就相当熟练地掌握了复调作曲法。在范·斯韦腾男爵——此人是一位有名的乐迷,曾为海顿翻译《创世纪》的英语歌词——的府第中,莫扎特在巴罗克最后一位大师的作品中懂得了如何理解复调。范·斯威腾是一位巴赫和亨德尔的热切崇拜者,他在音乐会之前的聚会中(帝国首都里最好的音乐家往往都来出席)组织演出两位大师的作品。莫扎特一定领悟到这种音乐是德奥音乐精神的化身,他的下意识想象中回响着这种精神,有时在他的教堂音乐中具体地表现出来。现在,德奥音乐的复调文化以其全部的伟大风貌展现在他眼前。他对这种新发现的强烈兴趣体现在实际创作中,开始是将巴赫的几个赋格改编为弦乐四重奏(K.405),随后是像C小调双钢琴赋格(K.426)这样的巍峨大作,再后是最末一部C小调弥撒,很可惜没有完成。这首弥撒紧接《后宫诱逃》而作。这一巧合意味深长——作曲家通过德语歌唱剧进入创作的新阶段,其后紧跟的是一部圣乐,前一部作品对生活的回响消解在德奥复调的精神之中。然而,以这种风格写作的作品大多没有完成,说明莫扎特对维也纳和意大利的效忠仍更强烈,对德奥的遗产更多是渴望,而不是继承使用。直到生命的晚期,莫扎特才成功地调和这两种截然相反的风格体系,才真正将德奥传统化为自身。

643

戏剧又一次牢牢地吸引了他。戏剧在他的音乐中一直是真切生活的象征。当时维也纳的歌剧境况是意大利人的帮派天下,他们后面有皇帝撑腰。甚至《后宫诱逃》的成功也没能改变局势,因为德奥人的地盘显然在宫廷歌剧之下,而且还逐渐被意大利人蚕食。莫扎特在申布伦又做了一次尝试,演出一部小型独幕剧《剧院经理》(1786年2月),随后他索性放弃写作德语抒情戏剧,准备与意大利人正面交战,以其人之道还治其人之身。竞争非常激烈,障碍不仅来自对手,而且他自己在寻找台本时也颇费踌躇。从他的信件中可知,他读过不下百部台本,后来才遇到洛伦佐·达·蓬特(1749—1837),一个意大利诗人、剧作家、文人,理解他的意图,并愿意改编博马舍的

《费加罗的婚姻》以满足他的奇想。1786年5月1日,《费加罗的婚姻》首演,效果不坏,共演了九次。很快,名声传至布拉格。12月,这出戏在布拉格被搬上舞台。观众掌声雷动,剧院经理特邀莫扎特亲自来到波希米亚首都。童年过后,这是莫扎特第一次尝到真正的成功和喝彩的滋味。但这次旅行最重要的成果是动心写另一部歌剧,延续《费加罗》的成功。等他回到维也纳,他却发现马尔丁的《稀罕事》取代了《费加罗》,迪特斯多夫的《大夫与药剂师》挤掉了《后宫诱逃》。莫扎特的歌剧总被认为太"沉重",过分"艰深",现在彻底失宠。他的家庭生活和经济状况有太多的事要操心。孩子们大多夭折,妻子随意花掉他挣来的小钱,再后是无法弥补的损失:他最挚爱的朋友与顾问利奥波德·莫扎特去世。就是在这段悲哀和每况愈下的日子里,他写下了所有时代最伟大的杰作之一《唐乔瓦尼》。首演于1787年10月29日在布拉格举行。作曲家自己任指挥,这部作品令观众如痴如醉,欢呼的声浪甚至传到了皇帝耳边。在多次延误之后,《唐乔瓦尼》终于1788年5月在维也纳上演。许多人认为《唐乔瓦尼》乱七八糟,太不协和,只有一个人衷心喜爱和赞赏它——海顿。

莫扎特的歌剧声望在消退,他的器乐作品也不再让公众感兴趣。他最后的伟大交响曲甚至没有演出过。环境变化,他的艺术面貌也随之逐渐改变。一种特别的主观色调似乎开始支配他的音乐,在雄伟的D大调交响曲中(K.504)已有表露,在弦乐五重奏中(K.515、516)更趋明显。就在写就这些杰作的同时,他感到自己的艺术基于其上的日常现实正在凋谢,好像生活正在抛弃他;他觉得这种生活不像是现实,更像是他的音乐虚构出的家园。自他童年时代起,一种潜意识的无可奈何的隐忍就伴随着他,现在凸现出来,似是悲剧性的、不可抗拒的命运。G小调弦乐五重奏的头几个小节就奏出这种心声,无论这首五重奏欢快的末乐章,还是洋溢着烂漫优雅气息的《小夜曲》(K.525),都无法驱散阴暗的悲剧——"光线愈亮,阴影越暗。"它们只是进一步强调和回想对生活的挚爱。这些日子里,他找到了热爱生活的魔鬼化身:唐乔瓦尼。正如他笔下的主人翁其实是一个孤独的漫游家,犯下越轨行为,就从人群中逃走,莫扎特也越来越退隐到自己的音乐中去。这时期的大多数室内乐和钢琴作品都似乎为他自己而奏。随后出现了他最后一首嬉游曲,降E大调弦乐三重奏(K.563)。最具社交性的音乐形式,其间浮现的却是孤寂的身影。三个弦乐诉说的是诗人最主观的梦想与渴望,他的悲哀和苦难,它们知道身边没有同伴,它们只是给自己"娱乐"。

最后三年的生活,莫扎特在愈来愈严重的窘迫与失望中度过。他去过柏林,但没能找到职位,虽然普鲁士国王郑重其事地接见了他。旅途中,路过莱比锡,他听到巴赫的经文歌《为主唱新歌》,音乐的新视野再一次在他惊奇的眼前打开。《费加罗》再次上演获得成功,约瑟夫二世终于被说动,委约他的宫廷作曲家莫扎特写一部歌剧。《女人心》,基于一部达·蓬特的原创台本,于1790年1月26日首演。这部歌剧的重唱写作美妙绝伦,人类激情的无羁洪流在古典艺术至高无上的力量面前也不得不低下头颅。这一时期的器乐作品全部吐露着同样的古典理想:D大调钢琴奏鸣曲(K.576)、降B大调钢琴协奏曲(K.595)、摇光闪烁的单簧管五重奏(K.581)。深沉的和声,安详的平衡,晶体般的透明,是这些作品的特征。在大师最后的时期中,在四重奏中(K.575、589、590),在五重奏中(K.593、614),在单簧管协奏曲中(K.622),音乐表情强烈集中,旋律线设计冷峻收敛,同时辅以复调织体的配合,所达到的风格空前统一,诗意的思想彻底转化成为音乐形式。

艺术生命既已企及顶峰,此人便不可能再长时间地与日常生活进行搏斗。他一定预感到,死亡在接近。最后一年,他的创作进入狂热状态。像往常一样,他最后一个阶段的创造活动以一部抒情

戏剧为中心:《魔笛》,合作者是演员和剧院经理埃马努埃尔·席卡内德(1748—1812)。莫扎特以这部作品重返德语歌唱剧,在宣叙调中发现了戏剧性的声乐和朗诵风格,所有以后的德语抒情戏剧都以此为基础。《魔笛》常被比作《浮士德》的第二部和莎翁的《暴风雨》。两种比较都很有道理。《魔笛》标志着所有音乐文明的大融汇,令人想到《浮士德》。莫扎特在他的抒情戏剧中联合所有人类梦想和渴望的象征,因而他敢于起用如此各不相同的形式与情绪要素:简单的民谣、雄伟的合唱、感官性的意大利咏叙调、冷峻的众赞歌赋格、寒光闪闪的不祥花腔以及人文主义的赞美诗。但是,像普洛斯彼罗(莎剧《暴风雨》中先被篡位、后又复位的米兰大公。——译注)一样,作曲家知道他所描绘的人物均是自己内心愿望的幻影,尽管这些人物栩栩如生。他知道隐忍是自己的归宿;他不像贝多芬,会用自己的主观个性去指挥战斗,他的眼光只朝向自己的内心。"哦,深沉的夜,你何时消逝?何时光芒落入我的眼帘?"塔米诺(《魔笛》男主人翁。——译注)唱道。 646

他一无所有,只能继续写作《安魂弥撒》。这部作品受一个匿名赞助者委约,但死神不再允许他完成这首具有切肤之痛的彼岸颂歌。《泪经》(Lacrymosa)这段音乐刚刚开始几小节,热爱生命的歌唱便无助地永远停息了。

*　　　*　　　*

每当歌德说起天才的特性时(歌德晚年尤其喜好谈论天才),他总是提到莫扎特。莫扎特对于他来说,似乎是创造神力的人类化身。所有文学艺术中,很少有人像莫扎特那样,天才的创造性如此纯粹,创造性又如此彻底。这种创造过程在他身上,似有神性的肯定和安详。他的书信是这种独特个性最宝贵的文献记录。[①] 1778 年 7 月 31 日,他从巴黎写信给父亲,抱怨他实在不愿意教学生,每当下课才会松口气。"除非教一大堆学生,精疲力竭,否则便赚不到钱。你不要以为我想偷懒。不,根本没有!只是教学生完全违背我的天才和生活习惯。你知道,我是那种泡在音乐里的人,我整天沉浸在音乐中,而且我喜欢酝酿作品、研究、沉思。"[②]

著名的波恩学者奥托·杨出版具有浪漫主义色彩的莫扎特传记(1856—1859)以来,全世界都轻信莫扎特创作音乐时(用瓦格纳的话说)"天真无羁,整个过程没有任何反思"。不论对于作为艺术家的莫扎特其人,还是针对他的作品,这都是严重的误解。其程度之深,相当于伏尔泰对莎士比亚的著名评语——莎翁在伏尔泰眼里,居然是个"醉醺醺的野人"。也许,对莫扎特的艺术缺乏理解,是因为唯一通向正确理解的途径是歌剧——显然是古典音乐中最少为人所知的领域。歌剧是莫扎特最喜好的音乐表现媒介。所以如此不难理解,因为歌剧提供了最大的变化的可能性。即使一部糟糕的台本也提供了整个人类情感得以展现的舞台。他的歌剧都根据委约而作,因而才会有瓦格纳派对莫扎特的上述评判,他们认为这些作品都是应景之作,否认《唐乔瓦尼》的作曲家有特别的戏剧才能。但是这种观点其实是无视历史。18 世纪没有人在作曲时会对作品的演出和演员心中无数。这不是什么"对艺术无动于衷",违背浪漫主义时代为艺术而艺术的信条,而是当时的传统惯例,有其艺术上的优势。除了歌剧,莫扎特和所有同行一样,写作大量的其他作品,因为作曲对他而言与生活是同义语。然而,从他的书信中,从他同代人的许多证言中,更重要的是从他自己的作品中,可以很清楚地看出,歌剧尤其是莫扎特的情之所钟。这种对音乐戏剧的挚爱使他的注意力不断转向维也纳,不仅由于帝国首都拥有优越的歌剧剧院,而且还因为一 647

① 莫扎特的信件以及他的家庭成员的重要书信现已有一本优秀的集子,由爱米丽·安德森翻译、校勘、编订和注释,伦敦,1938。

② 爱米丽·安德森翻译,见《莫扎特及其家庭书信集》,伦敦,1938。

直有传闻说,约瑟夫二世希望为民族的德语歌唱剧创建一个庇护所。海顿生来是一个交响曲和四重奏作曲家;对于莫扎特,这些领域仅是他受抒情舞台支配的无垠音乐想象的一角。黄金时代的产儿并不企望建立风格的理想,让后人不折不扣地予以继承。他只是写下自然到来的音乐,不论是否有实用功能,唯一的条件是,音乐应是生活的表达。于是,嬉游曲和四重奏,奏鸣曲和交响乐,都照单全收,相互不可取代。

器乐作品

莫扎特的早期室内乐作品反映出瓦根塞尔、肖贝特和曼海姆乐派以及约翰·克里斯蒂安·巴赫的影响。这时的音乐新鲜、自然,想象力的活泼已值得注意。看到他下笔与海顿小心琢磨、仔细掂量的习惯相比显得多么直接、轻松——甚至可以说水到渠成,真是令人惊叹。写于意大利的弦乐四重奏和交响曲与嬉游曲毫无共同之处,它们是典型的意大利气质,唱着恣意自在的旋律,其流畅甘美习自萨马丁尼、塔蒂尼和克里斯蒂安·巴赫。然而,在接下去的一组作品中,可以感到一种稳定加固的过程,无疑出自海顿早期四重奏的影响。二元性原则尚未出现,情绪的统一性也并不需要二元性原则。应该再次提醒,对比的主题并不事关价值,它们并非必不可少;通常所谓的"粗陋的形式"因此论出无据。相反,情绪的统一性在这些特别的例子中可能会遭损害,整体的设计事实上也排除任何对比的材料。

莫扎特早期,在一系列的室内音乐作品的创作中有时穿插一些嬉游曲(体裁名称包括小夜曲、遣兴曲,等等),数量和变化都很多。如前所述,莫扎特的嬉游曲不是迈向四重奏和交响曲的台阶,尽管有时嬉游曲经过加工后会变成一部交响曲;它是一种独立的音乐类型,虽与其他的作品在精神和技术的成熟过程中同步进行,但却保持自己的天地。这是一方不能被替代的天地,是所有时代"弄"音乐(making music)的最纯粹的形式。莫扎特在这个领域最早的作品都非常单纯,天真无邪,没有矛盾和问题。它们以纯粹状态保持快乐的本质,从而成为具有独立价值的艺术作品。奏鸣曲结构,宫廷舞蹈,间或插入的一个对位性乐章,灵巧的变奏曲,探索性的慢乐章,协奏性片断,生气勃发的末乐章,它们既非室内乐也非乐队作品,而是奥地利音乐娱乐(以这个词最高贵的意义)的精华。待到了维也纳,他成了自由职业作曲家,这种纯粹的"弄"音乐便不可能再继续下去了;似乎离开萨尔茨堡和宫廷后,莫扎特失去了对这种宫廷象征的音乐的信心。他最后的一些小夜曲没能完成,因为其中的交响集中性与这种音乐的本性不符。随着哈夫纳小夜曲被改成交响曲,C 小调小夜曲(K.388)被改成弦乐五重奏(K.406),脱胎换骨宣告完成。

648

支配莫扎特歌剧的风格要素也在室内乐中随处可见:同样的朝气蓬勃,同样生动活泼的乐思与人物转换,同样技艺高超的对人物性格的复调性综合展现。外来的影响也许非常强烈——如题献给海顿的六首弦乐四重奏(K.387、421、428、458、464、465)所显露的,但所有的外来刺激全部转换成个人化的语言和形式。在体验巴赫复调风格时所遇到的困难(其结果是一些未完成作品),莫扎特在海顿发现的新型的、自由的器乐合奏复调中找到了解答方案。尽管解决问题的原则是海顿发展起来的,但莫扎特的方案再一次具有不折不扣的原创性。对复调和形式的全新掌握带来了分辨率更高的和声语言以及愈来愈宽广的调性音响资源。

复调自中世纪出现以来,在不同的风格时期中呈现不同的面貌。老式的经文歌中是最绝对、最独立的复调形式;尼德兰人的写作唯无限复杂的卡农为正宗;16 世纪的罗马乐派以高洁的平衡声乐写作著称;巴罗克盛期是强劲有力的和声性对位;海顿是新型的器乐复调。到了莫扎特,

发现了一种全新的多变性，或者说是一种复调与主调的全新融合，朱庇特交响曲是最佳例证。我们说融合，并不是指主调和复调的相互渗透——那是海顿的贡献，而是两种织体类型的真正的交融，每种类型仍保持各自的独立性。这种奇特的融合远在朱庇特交响曲之前已有端倪，如在题献给海顿的四重奏中就已出现。这里，在这组四重奏作品第一首的末乐章，我们看到一个赋格式的开端，紧张有力，很像朱庇特交响曲的末乐章，但电光一闪，立刻被一段完全主调性的段落所缓解。未等这一突变缓过神，赋格段重又开始，此时加入一个补充主题，更趋丰富，发展成为名副其实的双重赋格；抵达高潮时，却又让位给一段放肆、恶作剧般的小调，听来几近一段费加罗的旁白。这种作品只能出自一个音乐－戏剧家之手，生活在他眼中无所不包，所有的情愫，所有的气氛。这样的想象力，无法套用任何一种室内乐风格的规则；任何法规也无法从中演绎推导。它只属于它的创造者自己。 649

创作《后宫诱逃》时，莫扎特作为交响曲作家开始成熟。并不是说他的早期交响曲中不包含有价值的音乐，而是说年轻的作曲家此前更倾心于嬉游曲和室内乐。其中的缘由也许是，他的先在模型——意大利人的歌剧－交响曲，以及卡纳比希所代表的后－施塔米茨的曼海姆乐派交响曲，给他所指的方向仅仅是节庆的声势气氛，与他天性中所需要的多变的情愫与灵活的技巧不相符。他最得心应手的是旋律性的慢乐章，这很容易理解，因为他的楷模是克里斯蒂安·巴赫，一位无可比拟的旋律家。而现在，海顿展示了莫扎特唯独所缺的灵活性，他的交响曲改变了莫扎特的整个观念，教会莫扎特有关逻辑和连续性的艺术。

在室内乐、嬉游曲和交响曲之间有一片领空，钢琴是统帅。钢琴是莫扎特的首要乐器，也是他最喜欢的乐器。自然而然，莫扎特一些最个人化的倾诉会保留给钢琴。以后的章节将会讨论他的杰出奏鸣曲，现在我们将考察属于合奏音乐范畴的作品。

莫扎特喜好钢琴，迫切希望有一些自己参与演奏的作品。风格成熟之后，他做了大量试验，进行各种组合。钢琴与小提琴奏鸣曲、钢琴与小提琴和大提琴三重奏、或者钢琴与单簧管和中提琴三重奏、钢琴与弦乐的四重奏和五重奏、钢琴与管乐的四重奏和五重奏，以及钢琴与乐队的协奏曲。这些作品的写作均出于这些试验的影响，反映出这位敏感的音乐家似乎无休无止的对平衡的追求。槌击钢琴的音色其实拒绝与其他乐器或任何乐器组合相融合。任何人听过巴赫小提琴和羽管键琴奏鸣曲在现代钢琴上演奏，都会理解这一问题的存在，因为这种合奏所造成的印象是，小提琴自顾自演奏，而钢琴对小提琴毫不理会（如果在一架羽管键琴上演奏，情况当然不同，因为羽管键琴的拨弦音响能很好地与小提琴融合）。这种乐器组合的异质特性在近现代作品中不是很突出，从这一角度看，我们也能理解为何弦乐四重奏成为室内乐之缩影。虽然在上述所有类型的作品中，莫扎特融合钢琴与各种乐器合奏的能力非常高超，效果成功，但他得出结论，只有钢琴三重奏构成带键盘乐器的室内乐中最适宜的组合，应在自己的领域中占据像弦乐四重奏一样的地位。写作风格应适合每件乐器的特性，同时又时刻注意音响的统一感。为达到这一要求，他避免在同质乐器组合的四重奏和五重奏中采用严格主题处理，起而代之的是钢琴上一种自由、几乎带有即兴性的写作法，裹以弦乐器中编织更为紧密的组织。因而，钢琴总是能够回避对主题材料逐字逐句的模仿，因为这样的模仿会扰乱整个音乐组织的悦耳醇美。诸如忧郁的G小调钢琴四重奏（K.478）和G大调钢琴三重奏（K.496）这类作品，显示出这种即兴式的钢琴写作如何发展成了一种令人信服的正宗风格。 650

在钢琴与乐队结合时，莫扎特面临另一个全然不同的任务。音调平衡的问题更加剧烈，由于增添了必须克服的其他困难因素。察看早期的钢琴协奏曲，我们意识到，尽管这些作品中充分体

现出莫扎特的所有光彩和技艺，但协奏曲不可回避的社交性功能阻碍了他进入更深的层次。洛可可使协奏曲成为最有代表性的社交音乐（Gesellschaftsmusik）；它的音调和内容由洛可可社会的基调与艺术能力所决定。莫扎特在协奏曲领域的初步尝试都是仿作，其程度比其他领域更甚，有的干脆是华丽风格大师如克里斯蒂安·巴赫或肖贝特的钢琴作品的直接改编。令人吃惊地是，他在十九岁时写了一组迷人的小提琴协奏曲，共五首。在第四首（D大调）和第五（A大调）首中，莫扎特达到了相当的高度。在他原创性的第二组钢琴协奏曲中，这位炫技家－作曲家开始找到方向。我们立即所面对的一部作品（K.271，降E大调），起始乐句是整个18世纪协奏曲文献中最独创的开端。莫扎特厌倦了传统的模式，第二小节独奏乐器就猛然闯入，似乎宣告自此以后钢琴和乐队将是平等伙伴。的确，这些协奏曲与以前的类型相比，已有很多奇笔：它们更具交响性，钢琴和乐队的对话体现为同等重要的对立因素，洛可可协奏曲的片段性的音乐进行被消除。可以感到，在接下去的几部协奏曲中，莫扎特写作音乐不仅让自己满意，而且简直令自己愉快。以前，乐队的支持只是躲在别人屋檐下的低眉应答；而今，成了一种交响性的合奏，其中每个成员都热切地参与争论。

钢琴上的众多试验教会莫扎特将其与乐队相融合的艺术。从1782年所写的三首协奏曲（K.413、414、415）开始，在慢乐章中，可以感觉到一种极其精美的美声歌唱——这位声乐作曲家已将甘美人声成功移植到一种原本并不特别适合歌唱的乐器上。独奏乐器与乐队的融合在接下去的协奏曲（K.452、453、456、459）中不再是问题，作曲家的幻想自如伸展，无拘无束。如果前一些协奏曲中还留有一点"社交音乐"的踪影，最后的蛛丝马迹在D小调协奏曲（K.466）中彻底被一扫而尽。从第一个小节开始——混浊、阴沉的奇怪低音部，高声部忧郁不决的切分节奏与之相随，我们就知道，这已是唐乔瓦尼的领地。这首协奏曲整个的音调素材都充满戏剧性和激情，呈示部结束时，听到独奏钢琴进入，简直令人大吃一惊——但也仅仅是虚惊一场，因为作曲家不允许我们在协奏曲中看到歌剧的奇迹就大惊小怪，一切都是顺理成章。形式和风格的稳定在接下来的伟大作品中（K.467、468、482）可以说坚如磐石，以至于当具有强烈交响性和戏剧性的C小调协奏曲（K.491）创造出来时，这位大师能够自如处理其中巨大的张力，同时又将其维持在协奏曲的可能性之内。现在赋予乐队的任务是莫扎特那个世纪迄今还从未梦想过的，每个乐器都须出庭作证，因为每个乐器都是主角。另一个显著的风格细节是莫扎特在协奏曲中运用变奏曲。C小调协奏曲的末乐章是基于一个非常深挚感人主题的一组变奏，代表了这种特殊乐种的最高成就。

651

在他最后的交响曲中，莫扎特不再像以前那样在交响曲发展部中使用不相干的材料，一切都以海顿所建立的最卓越的交响曲传统进行组织。然而重要的是，莫扎特仍然要建立自己的法则。尽管发展部是严格根据主题衍生，但所使用的材料却常常取自次要的主题，结束部主题的小小附加音型，或是第二主题中一个偶尔出现的动机。D大调交响曲（第38号）有一个极不寻常的引子，简直令人匪夷所思，它究竟是来自纯粹的想象力和集中的智慧，还是作曲家刻意求之而成。这个引子简直是一个完整的歌剧场景——但没有声乐部分。它的情绪起伏不定，具有舞台艺术典型的直接性；开始的和弦是节庆气氛，性格友善，让人以为接下去是一个愉快的场景，但是气氛突然变得阴暗起来，乐队开始敲出具有宿命意味的和弦，半音性的内声部在祈求慈悲，在小号与定音鼓暗藏的威胁中音乐终于安然屈从。从这个压迫性的场景中，快板艰难浮现，切分式的伴奏遮盖着一支祈求般的旋律。等主题转至前景，一切都已决定，音乐咄咄逼人，一次生动的对位争论就此开始。这个引子最引人注目地勾勒了交响语言

的历史，在其中它点燃并导出音乐戏剧的激情世界。将歌剧因素移植到一种自足的器乐风格中，这已是一个不争的事实，此时此刻，莫扎特允许我们以X光的穿透力通过肌腱和软组织再一次看到骨架。意味深长的是，莫扎特在这部狂放无羁的交响曲中略去了习惯的小步舞曲，回归旧式的三乐章意大利形式。甚至行板也深浸在第一乐章中的阴暗心绪中，貌似欢快的急板末乐章也不得不征服暴乱的阻碍。 652

紧随最后一批带钢琴的室内乐作品（小提琴奏鸣曲和三重奏）之后，是另一个重要的风格发现：弦乐五重奏。仅仅在四重奏编制上增加另一个乐器似乎并不足以构筑新的风格；一般所期待的是色彩的丰富和音响的增加，但对于莫扎特却意味着想象力的自由。回想一下布拉姆斯对海顿交响曲的评价就会明白，莫扎特对老大师的四重奏会有什么样的感触。无论他的概念如何独特，实现多么完美，条条大路总是通向罗马——总是通向海顿。海顿已经建立了一个无法回避的传统。而五重奏是一个很少有人知道的媒介。博凯里尼为这种组合所写的令人愉悦的作品没能创造出一个流派，莫扎特因而可以自由地、随心所欲地处理这种室内乐品种。他用第二中提琴替换博凯里尼的第二大提琴，以此装备踏上征程。这条旅途是《唐乔瓦尼》之路，因为C大调第一五重奏（K.515）的宽广气息与G小调五重奏（K.516）的悲剧冲突只能是《唐乔瓦尼》的旅伴。

这一时期写作的协奏曲有篇幅异常庞大的C大调协奏曲（K.503），所谓的“加冕”协奏曲（K.537），以及这一体裁的殿军之作降B大调协奏曲（K.595）。它们的特点是更加辉煌的钢琴写作与更为大胆的和声语汇，但均没有企及前一些作品的感情炽热度。作于《魔笛》首演前几天的最后的一部协奏曲中——为单簧管与乐队所写的唯一一部协奏曲（K.622），莫扎特将交响性的协奏曲原则带至顶峰。独奏乐器的性格开掘被推至技巧可能的极限，其歌唱充盈欣喜之情与甘美旋律。整个作品的织体写作非常紧密，要求单簧管在所有全奏段落中也须连续演奏。

最为人所熟知的交响曲是最后三部，写于D大调交响曲之后一年半，创作时间仅三个月。它们体现三种全然不同的心境和意图：降E大调快乐而骄傲，G小调热情而悲哀，C大调是最宏大、最丰富的一首，是他交响艺术最具古典气质的表达。三部作品囊括了极其广阔的情感领域：第一首洋溢着光芒四射的乐观情绪，力量充沛，阳光明媚，具有英雄气概，内含勃勃生机；第二首的调性与严峻的五重奏和夜后的阴暗咏叹调相同，拨响了莫扎特在器乐作品中很少表现的激荡心弦；第三首，不辱“朱庇特”的别称，是音乐建构和对位技艺成就的里程碑作品，令人高山仰止。然而，尽管每部作品心绪各异，目标不同，但它们却毫无例外是出自一位真正的戏剧家之手，他从不墨守陈规，下笔不可预料。降E大调交响曲的引子以节庆气氛为主，但在最后的几个音符中，唐乔瓦尼的阴影却突然出现；G小调交响曲的小步舞曲，不协和音响刺人心腑，忽然插入孩童般的嬉戏喧闹；朱庇特交响曲的开端似歌剧序曲，欢庆腾跃，但紧随其后的却是犹豫和祈求式的问题，乐队军号高奏、鼓声阵阵，阴云才得以摆脱。 653

在这个富于创造力的时期末尾，在五重奏之后，莫扎特重返他早期器乐的几乎所有的形式。然而，这时写作三重奏和四重奏、嬉游曲和小夜曲的作曲家，已是创作《女人心》的莫扎特。它们的风格被纯化，一切都有条不紊。又出现了几首五重奏，其中有莫扎特室内乐最高洁的表达、旋律之神界，如单簧管五重奏（K.581）；有同样完美、但较为轻松的降E大调弦乐五重奏（K.614）。至此，莫扎特器乐作品的花名册已翻到最后一页。现在该是转入神秘的歌剧腹地（器乐作品应隶属于歌剧的家族谱系）的时候了。

古典时期的戏剧与歌剧

尽管古典时期交响曲和四重奏的创作数量汗牛充栋，但话剧和抒情戏剧再次成为时间艺术的焦点。这不是因为戏剧提供了像巴罗克时期那样的视觉景观，而是因为它允许动作存在——对人的个体力量的自由配置。古典戏剧和歌剧所推出的人物，是着意雕刻的人物个体，与巴罗克悲剧的人物理想类型迥然不同。它在更深的层面寻找人的内心动作，寻求灵魂中的英雄主义；它的主人翁的行为出于更为主观的内驱动力。古典时期的人物敢于担当英雄主义和悲剧后果，其产生条件与此前的洛可可已有很大不同。悲剧和史诗对于洛可可过分沉重。洛可可在这一领域的创造只是巴罗克戏剧的木乃伊。卡尔德隆和拉辛的沉重负担被遗弃，取而代之的是华而不实的夸夸其谈，富丽堂皇、空洞无物——伏尔泰的韵文悲剧是最好的例证。戏剧舞台上最好的作品无非是西皮奥内·马费伊和梅塔斯塔西奥的新古典戏剧，但就是这些作品也是被写成音乐戏剧才最见光彩。诸如伏尔泰的《亨利阿德》这样的戏剧，成功地稀释了巴罗克史诗的多彩气势和自然力量。然而，洛可可的确创造了伟大的喜剧。博马舍和哥尔多尼笔下形式精巧的戏剧妙趣横生，优雅而活泼，称得上是 18 世纪拉丁式想象力创造的最佳结晶。博马舍笔下的费加罗是聪明、能干的计谋家，没有什么事能难倒他，几乎成了 18 世纪后半叶的象征。他身轻如燕，俯瞰一切沉重和累赘的东西。哥尔多尼笔下多才多艺的女店主(《女店主》)让人联想起费加罗，在机智和聪慧上又绝不输给乐天的理发匠。卡尔洛·戈齐(1720—1806)的童话戏剧——他自称“童话故事”，试图赶超哥尔多尼获得的成功，虽与后者有些不同，但同样完美。就是这些 18 世纪后半中极其机智而栩栩如生的人物刻画复兴了莫里哀所谓的“濒临死亡的端庄谐趣”，带来戏剧观念的变化，这一点最明显不过地反映在抒情舞台上。

654

正歌剧在意大利已近穷途末路。格鲁克的《奥尔菲斯》和《阿尔切斯特》在意大利各大城市上演，但没有引起什么反响，几次演出后即告销声匿迹。事实上，格鲁克作品所引发的一些调侃和讥讽说明，这些“改革”歌剧对意大利人来说简直荒谬可笑，他们根本否认歌剧有改革的必要。他们不仅对格鲁克的歌剧不以为然，而且对格鲁克的同道——约梅利和特拉埃塔——的作品鄙夷不屑，彻底拒绝这些歌剧中存在的德国因素和法国因素(他们依靠本能可以感到)。这些音乐、特别是这些台本中的某种条顿人的臃肿令他们反感，因为正如阿特亚加和其他唯美主义者所言，迅捷干练是生活的本质，也是音乐戏剧的本质。就他们的趣味来说，格鲁克歌剧中正统隆重的、细致周全的处理方式过分造作，过分煽情。那些熟悉意大利歌剧的德奥人也持同样观点。因而可以理解，为何喜好谐歌剧与歌唱剧的维也纳人，称《阿尔切斯特》“铺张浪费”，对它如此缓慢的戏剧节奏皱眉头。似乎没有人意识到，格鲁克正在召回蒙泰威尔第的理想。的确，没有人能够意识到这一点，因为这个理想已全部被遗忘。然而，民众的想象力绝不满足于神话——而在意大利，歌剧观众绝不仅仅是大公和大主教。他们希望看到和自己一样的人出现在舞台上。因此，歌剧的未来取决于谐歌剧的发展。

然而，认为纯粹的正歌剧衰落，完全被喜剧所替代，那就大错特错。年轻一代的那不勒斯歌剧乐派继续兴盛，对国外风潮不予理睬；它接受来自谐歌剧的影响，表现范围发生变化、得以扩展，风格较前更为灵活。这个新的那不勒斯乐派为拥有第一流的戏剧天才而自傲。他们聪明能干，面对歌剧音乐语言的混合、谐歌剧诱人的旋律和奇异的运动感，才气依然如故。弗兰切斯科·迪·马约(1740—1771)像佩尔戈莱西一样，不幸早亡。但像那位著名的先辈一样，其第一批作品

655

就显示出作者已是一位成熟而完美的歌剧作曲家。迪·马约从业于马蒂尼,是哈塞那种纯粹从音乐出发的、富有表现力的歌剧风格的最后一个代表。他是美声大师,哀婉的旋律令同行——特别是克里斯蒂安·巴赫和莫扎特——终生难以释怀。莫扎特尤其对他感官性的半音性旋律留有深刻印象。必须牢记,迪·马约和那不勒斯乐派其他的伟大作曲家对正歌剧和谐歌剧都很在行,这说明他们的风格多面性。哥尔多尼赋予谐歌剧以新的形式,将其中的通俗因素提升到文学的境界,同时又不伤害传统,因此他改变了歌剧历史的进程——正歌剧、谐歌剧两个品种之间关系开始修好。受哥尔多尼启发的威尼斯谐歌剧获得很大成功,其代表是加卢皮、朱塞佩·斯卡拉蒂(1723—1777)、多梅尼科·费希埃蒂(约1725—约1810)和年轻的加斯曼,他们的风格到1770年时似乎开始重新定位。在威尼斯和那不勒斯的剧院里占据统治地位的新型谐歌剧产生了两位领袖,皮钦尼和帕伊谢洛。他们的作品中出现了新的趋势——抒情性与喜剧性的融合,以及管弦乐队更为复杂和主动的参与。

谐歌剧的古典阶段从皮钦尼的《好姑娘》开始。这是一部用音乐讲述的喜剧,生气盎然,充满人性,间或催人泪下,不时又让人忍俊不禁,当时在罗马连演两年,从未间断。我们此前已遇到过这位作曲家,曾在一场政治党派之争中被人当枪使。他同莫扎特一样,厌恶法国人对待音乐的态度。"我很孤独,跑到一个四周一切都很陌生的国度,"皮钦尼写信给玛丽·安托瓦妮特说,"困难很多,我简直丧失了所有的勇气。"他准备放弃努力,回到意大利,此时他的《罗兰》上演,受到极高赞誉。《罗兰》理应成功,这部作品可位于最杰出的音乐戏剧之列,戏剧朝气勃勃,人物性格栩栩如生,旋律极其丰富,主人翁像唐乔瓦尼一样是个恶魔和超人,大胆无畏。正歌剧和谐歌剧在他的作品中已完成了融合。尽管在这个转折时期突然出现的新名称——如半严肃歌剧(opera semi-seria),愉悦戏剧(dramma giocoso)——仍用于总谱封面或节目单,但它们的字面意义无关紧要。两种歌剧类型的相互渗透引起了形式结构的变化。谐歌剧从正歌剧处借用合唱与篇幅宏伟的设计,后者接受谐歌剧复杂的乐队写作和生气勃勃的重唱,抛弃或至少改变了源自巴罗克歌剧的返始咏叹调和其他因素。这种"改革"严肃歌剧最突出的代表是安东尼奥·马里亚·加斯帕罗·萨基尼(1730—1786),属于巴黎的格鲁克圈子中的一员。然而,应该将其视为一个多血质的意大利人,在他于生命晚期加入格鲁克的阵营之前,他已经在歌剧创作中留下了印记。他在意大利歌剧中,使用戏剧动作的主要承载手段——伴奏宣叙调——得心应手,颇具威力。他还喜好以相互补充的形式、用相同的基本音乐素材结合宣叙调和咏叹调。

656

乔瓦尼·帕伊谢洛(1740—1816)是圣·昂诺弗里奥那不勒斯音乐学院的学生,后来成为该校教师。很年轻时就以歌剧作品成名,到18世纪60年代末征服了那不勒斯。几年之后,他的声誉直逼皮钦尼和当时的其他名人偶像,叶卡捷琳娜二世女皇特邀他到俄国,委任他为圣彼得堡的意大利歌剧总监,在那儿,写作了几部他最有名的歌剧,包括《塞维利亚理发师》(1782)——整个歌剧史中最受到普遍赞誉的作品之一。从俄国返回途中,他访问维也纳,题献了一些作品给约瑟夫二世,包括十二首交响曲。随后,他到那不勒斯国王费迪南四世的宫廷任职。接下去的几年(1784—1799)是他艺术生涯的顶峰。《女儿帽》、《美丽的莫丽拉娜》、《尼娜》、《为爱疯狂》等作品以奇妙的现实笔法捕捉生活,用戏剧力量、开朗的幽默和无懈可击的技艺将生活转化为音乐。他的人物刻画与戏剧场景中跳动着强烈的民间通俗因素的脉搏,歌剧技巧娴熟,配器生动,这一切都使他靠近莫扎特的风格。莫扎特确实是帕伊谢洛的朋友,艺术上从他身上受益很多。

帕伊谢洛在圣彼得堡的后继者是多梅尼科·奇马罗萨(1749—1801),作为歌剧作曲家堪与帕伊谢洛匹敌。他的《秘婚记》(维也纳,1792年)完全可与帕伊谢洛的《塞维利亚理发师》相比。这

部歌剧在世界各个歌剧院上演,而且如使用原始版本,绝不需要常见的现代"整修"。它应该成为当今歌剧观众喜好的剧目。像所有莫扎特辞世之后创作活跃的作曲家一样,他也从伟大的奥地利作曲家身上获益匪浅。

18世纪下半叶,似是17世纪那种歌剧兴旺的重现,不仅闻名世界的歌剧领袖声誉显赫,而且杰出的作曲家数量惊人。皮钦尼和帕伊谢洛的竞争敌手有杰纳诺·阿斯塔里塔(活跃于 657 1765—1793年)、朱塞佩·加扎尼加(1743—1818)和约翰·戈特利布·瑙曼(1741—1801)——只举出几个竞争者便已足矣。上列名单中最后一人是很少几个在意大利写作正歌剧获得成功的德国人之一。瑙曼今天鲜为人知,但在当时是很出名的一个德国作曲家,赢得的国际声望几近海顿和巴赫的儿子。他写作各种音乐领域都得心应手,但歌剧特别叫好。

格鲁克宣称:"每当开始写作,我就试图忘记自己是个音乐家。"此话的意思是,与歌剧的传统相反,他努力成为"画家和诗人,而不是音乐家"。意大利作曲家的态度迥然不同。他对台本所期望的,不是什么"文学价值",而是得到某种生活画面的感知机会,这幅画面最好能引发灵感,充满激情,从中作曲家能在音乐的帮助下创造自己的东西。许多歌剧情节、形式和原则也许雷同,但每部作品所描绘的生活画面却又各不相似。歌剧观众——不仅仅是意大利的公众——观赏这种富于活力、生气勃勃的音乐戏剧,沉醉其中,不厌其烦。意大利人民的摹仿能力和绝顶天才决定了意大利歌剧的特色。对于他们,音乐是体魄生命和灵性生命的自然表达,戏剧人物在音乐中思想,音调就是他们的语言。由此,音乐超越了戏剧的范畴。分析到最后,戏剧其实是对真实动作的一种艺术化的摹仿。而歌剧是与真实生活相分离的;因此歌剧演化的风格其基础植根于音乐的土壤。咏叹调、二重唱、四重唱以及其他形式要素,如果脱离戏剧上下文,和戏剧中连绵不断的生活流相比,简直是荒谬的艺术抽象。但是,一个与现实分离的艺术世界既然不能从戏剧中获得立身的原则,就应该从自己的母体本源中寻找法规和定律。如果意识到这一点,歌剧的形式要素就有了正当的存在理由。意大利歌剧的力量正在于此,因为它与音乐完全同一。主要的人物刻画在轮廓分明的音乐形式中进行,现代批评家鄙夷不屑称之为"分曲",但其实每个分曲都是一个自足的场景,其中诗意概念和摹仿性表情被音乐形式彻底吸纳。音乐能够企及话剧只能暗示的境界——对性格、人物、气氛和表情的同时性的、迅速的展现。与现实分离,或超越现实,音乐戏剧给予我们纯粹的人的性格和人类灵魂最直接的倾诉,而话剧不得不保持一定程度的可信性,因而受到限制。戏剧中人物与动作的关系也具有纯粹的音乐性质,在此歌剧抵达了戏剧的顶峰,进入了话剧根本不能触及的疆域。音乐戏剧允许几个人物同时表达各自的思绪情感,此即歌剧 658 和话剧的分野所在。伟大的意大利作曲家——外国人都对意大利歌剧趋之若鹜——往往在同一时刻让部分或所有人物出场,以此构成妙趣横生的场景。每个人物性格各异,以最个性化的方式或发泄不满,或欢呼雀跃;这里发问那边答,有人欢喜有人愁。这只有通过音乐才能达到,因为只有音乐形式才能包容这些散漫混杂的因素,才能将这些因素揉成一种无可比拟的审美统一效果再传回给听众,才能将不同的人物性格重组为生命的整体。因此,歌剧,只有歌剧,才能将生命的无穷丰富内含凝聚于瞬间,或大悲,或狂喜,浑然天成,完好无缺。莫扎特是这种艺术无与伦比的大师,不仅无人可以超越,而且罕有人堪与其匹敌。《唐乔瓦尼》开场后的第一个重唱,总督临死前在痛苦中挣扎,泰然自若的骑士冷笑直面不幸,男仆莱波雷洛胆战心惊企图逃脱——谋杀、死亡、恐惧、色欲、挑衅、狡诈,统统被压缩在几小节之内。这一场景所具有的戏剧紧张度,整个戏剧史中无出其右者。话剧只能依次展现,而音乐戏剧高度集中,因而令冲击力提高数十倍。管弦乐队的合作更增添了歌剧不断加强的戏剧力量,它渲染气氛,衬托情绪,以此加大舞台的运动感。

意大利歌剧的这种纯粹音乐性的建构原则,使之独立于台本,也正是这种特质使其与德国的音乐戏剧有别。无论台本歌词多么无聊琐碎,一经音乐点石成金,每一个词都获得了全新的意义和不同的色调。

莫扎特的意大利歌剧

席勒于1797年12月29日写信给歌德:"我曾对歌剧抱有信心,希望从中涌现一种更为高贵的形式,就好似从古代的酒神节合唱中诞生了悲剧。"歌德复信说:"你会发现,你对歌剧所持有的希望,已在最近的《唐璜》(《唐乔瓦尼》)中得到很高程度的实现。"这位伟大戏剧家对《唐乔瓦尼》的评价,适用于莫扎特所有的歌剧作品。众多伟大的音乐戏剧作品,通常都出自深谙人世经验的长者之手——如蒙泰威尔第、拉莫、格鲁克、瓦格纳、威尔第。但莫扎特(以及佩尔戈莱西和迪·马约)的创作却是青春的奇迹,一部部杰作从他手中诞生,笔力稳健,犹如成熟的长者,令人不可思议。不过,年轻的音乐戏剧家在初次亮相时依然面临诸多难题。早期的声乐作品特别是教堂音乐,很快赶超了那不勒斯作曲家,但他没能在第一批正歌剧作品中克服这种体裁的问题。《米特里达特》(1770)、《阿斯卡尼奥在阿尔巴》(1771)、《卢乔·西拉》(1772)、《希皮奥内》(1772)或多或少都是些努力掌握音乐戏剧、但并不成功的尝试。这些剧作缺乏歌剧说服力,没有方向,显示出作曲家对歌剧传统尚显陌生,骨子里不是个意大利人。 659

一切有待学习。他很快掌握了意大利音乐戏剧的技巧。有意思的是,与此同时,他的意大利式的器乐风格在德国交响风格的影响下发生改变。第二次访问巴黎,他熟悉了格鲁克的作品——当时是法国音乐生活的焦点所在。常有人说,格鲁克的歌剧艺术由莫扎特继承,莫扎特又将其传交给贝多芬。其实,我们很快将会看到,对于莫扎特,格鲁克的戏剧风格仅仅是另一种风格样式,犹如正歌剧、谐歌剧和歌唱剧一般。他从中选取所需,应用到自己的艺术中;他只需一些刺激,别无其他。很容易在莫扎特音乐中找到格鲁克的回响,有时甚至很关键。但这只是些细节——无论多么重要,与全盘接受格鲁克的戏剧原则尚有很深的鸿沟。音乐在抒情戏剧中扮演何种角色,莫扎特的概念与《阿尔切斯特》的作曲家截然相反。于格鲁克,音乐戏剧是他艺术信念的表达方式;于莫扎特,表达就是音乐戏剧。莫扎特的个性全然在于音乐。对格鲁克——他公开承认"试图忘记自己是个音乐家",戏剧至高无上,音乐是陪衬,以便完成整幅图画;对莫扎特,戏剧存在的目的,是给音乐以机会。音乐彻底吸收、完全重塑了戏剧,音乐始终处于至高无上的王位。

在《伊多梅纽斯》(1781)中,如果说莫扎特还没有找到确定的风格,但找到了方向。台本由萨尔茨堡宫廷牧师阿巴蒂·瓦雷斯科所作,仿照梅塔斯塔西奥的设计线路。但台本遵循何种惯例或模式此时已无关紧要,因为莫扎特离开了正歌剧比照情节写作情境的传统。他只着力于戏剧人物的心理刻画。这部今天几近被人忘却的歌剧,其中有了不起的篇章,可与戏剧作曲家最伟大的创造媲美,尤其是重唱中的个体人物勾勒更显精彩。因为有格鲁克音调的回响(在这部作品中比莫扎特的其他任何歌剧都更加明显),这部歌剧显得有点僵硬和沉闷。莫扎特最终意识到,按自己的兴趣喜好,正歌剧过于风格化,过于靠近戏剧的文学范本,因而自《伊多梅纽斯》后便永远放弃了正歌剧。说"永远放弃"并无不当,因为那部写于他辞世之前的正歌剧《狄托的仁慈》,是受迫违心之作,写作时三心二意,演出也不成功。莫扎特觉得,悲剧与喜剧的混合,包罗大千人世百般情愫的广阔世界,才最适合自己。只有在这种气氛里,他才能尽情表达自我。他对每一种情感的细微变化产生感应,因此他能真诚地夸口说"我熟稔人性的一切方面"。构想庞大的戏剧,祭礼民 660

族的天才，营造专职演出的圣殿，呼唤神话中众神和英雄的复活，这绝非莫扎特的奢望。他只是表现世界，表现世界里的活生生的人物，以自己的时代——古典时代——典型的质朴简洁再现每一种性格、每一种观念。

《唐乔瓦尼》也许效果惊人，《魔笛》也许意念深刻，但莫扎特对生活的热爱在《费加罗的婚姻》(1786)中发散出最和谐、最耀眼的光彩。这里，他摒弃一切羁绊，忘情卷入生活之流。这部歌剧中，没有一个高高在上的英雄决定生活的流速。唐乔瓦尼令周遭的世界迷醉于舞蹈，而《费加罗》中的人物生活于世界中，是世界令他们翩翩起舞。这部歌剧中所有的人物立足于同一层面，他们争斗、相爱，每个人都是勾勒清晰的个体人物，但却又彼此相像——他们的共同人性。没有尖锐的社会区别将他们分离(如《唐乔瓦尼》)，他们在舞台上的重要性未经刻意区分(如《女人心》)，他们的对称并不是基于对比(如《魔笛》)。他们出现在舞台上，犹如生活将他们投掷在那里。将他们集合在一起的中心力量是“创造一切、维护一切的伟大爱情”。

为了描绘这幅生活图画，莫扎特求助于喜欢冒险的威尼斯人洛伦佐·达·蓬特(1749—1838)，一个能干、博学的文人，当时任维也纳的皇家宫廷诗人。选取这个题材并不是达·蓬特的主意，我们不禁要问，是什么原因促使莫扎特选择博马舍的这出喜剧，因为这是一个光彩夺目的政治讽刺剧，充满强烈的理性主义，本身并不特别适合歌剧处理。莫扎特并不赞赏博马舍的革命观念，对社会哲学也没有足够的兴趣，为原剧中所表现的社会观念谱曲恐怕也不是他的初衷。吸引他的一定是博马舍讽刺剧的结果，即，一方面是博马舍的高超技艺和无可挑剔的戏剧艺术观，另一方面是对社会传统惯例的消除。贵族和仆役作为平等的人出现在舞台上，各自独立，生活展现出其赤裸裸的形式。在这个真实的舞台里，人物摆脱一切外在桎梏，莫扎特展开幻想的翅膀自由翱翔。他在《费加罗》这部谐歌剧中给予我们的，是深刻的生活图画，其中没有半点漫画式的夸张。当然，这幅生活图画充满嬉闹和喜剧，出于人类的愚蠢规划或巧妙计算，情节转折出人意表，但幽默的情境并没有使剧中人物成为提线木偶：他们的情感是发自内心的真实的情感；他们的愤怒就像他们的欢乐一样真实可信。用音乐给这些人物灌注生气的作曲家，他全神贯注于自己用魔法在舞台上所创造的世界，但他不仅仅在微笑，因为生气勃勃的玩笑，四处洋溢的欢乐，全都是一种丰富多彩的内心生活的回声。如果要理解莫扎特的这部杰作，就必须牢记，甚至在幕启前，在歌剧序曲头几个小节中就迎面扑来的欢欣愉悦，那不是随意取乐的信号，而更像是布瓦洛的诗句：

661

> Heureux qui, dans ses vers, sait d'une voix legere
> Passer du grave au doux, du plaisant au severe.
>
> 他的诗句，音调轻快，令人惬意
> 从庄重到温柔，从欢乐到严厉

达·蓬特对原剧的改编是抒情剧台本的杰作。头脑敏锐和老于世故的诗人消除了所有的政治内涵，交给莫扎特一部纯粹生活喜剧的本子。然而，除了在布拉格，这部歌剧均遭误解和指责。甚至约瑟夫二世，尽管他是个音乐行家，也觉得这部歌剧过分沉重，缺乏策略。到了现代，人们认为它是部天真的轻喜剧，而文学圈子则像在莫扎特时代一样，抱怨这部歌剧全然背离原剧，使博马舍奇妙的讽刺喜剧大为减色。

《费加罗的婚姻》的确是一出不同的戏，但不同之处并不在于歌词。作曲家的音乐改变了博

马舍人物的心灵。在古往今来众多评论家中,有一个人真正认识到其中的转化变形:斯丹达尔。尽管对音乐他曾发表过不少谬论,但这一次,这个文人以良好的直觉悟到了音乐家的意图。

> 博马舍原剧中,居住在阿古阿斯-弗莱斯卡的人物温文尔雅,轻盈的幻想令他们愉悦。而音乐家受敏锐的感觉支配,将轻盈的幻想转变成真正的激情……阿尔马维瓦伯爵对苏珊娜心怀叵测,在音乐中变成了名副其实的迷醉;罗西娜受凯鲁比诺吸引,情感极其顶真,其中百般滋味只有深陷激情中的人才能体会;巴托诺以及费加罗的性格都有明显的崭新特点;在法语原剧中,凯鲁比诺仅是粗线勾勒,而在歌剧中他的灵魂有了完整的发展……我们可以说,莫扎特以最大的可能歪曲了原剧,但……他全然改变了博马舍的图画……所有的人物都更为温情,或更富激情。莫扎特的歌剧融合了机智和忧思,其卓越无与伦比。①

《费加罗》的中心在重唱,咏叹调不再是性格刻画的主要形式。然而,一旦需要,如塑造孤独的正歌剧形象——伯爵夫人,咏叹调仍充满原有的悲戚力量,令人信服地凸现女主角被动、痛苦的情怀。谐歌剧中灵巧、复杂的乐队语汇,在伴奏中对某个动机进行交响式的发展,在《费加罗》中达至完美境地,在未来的半个世纪中对歌剧作曲家产生影响。每个分句之间,歌手的每个自然呼吸间歇,都充满音乐,似乎乐器也被通电激活,放声歌唱。尽管乐队强健有力,无所不在,但却从不忘却自己的职责是帮助、辅佐戏剧,从不僭越声乐的主宰地位。 662

尽管一开始《费加罗》并未取得巨大成功,但莫扎特死后,很快就出现了不少仿作。这些歌剧大多出自微不足道的小作曲家之手,如约翰·托斯特的《费加罗》(1795)、彼特罗·珀塞奇里的《费加罗的婚姻》、卢吉·里奇的《费加罗新传》(1833)。但其中也有一些地位显赫的音乐家,如费尔迪南多·帕埃尔——罗西尼的一个劲敌(1771—1839,《费加罗新传》,1797)、伟大的葡萄牙作曲家马科斯·波图加尔(1762—1830,《费加罗的婚姻》,1797)。我们还应该提及一部英语的改编版《费加罗的婚姻》(1819),由亨利·罗利·毕晓普作曲,他是英国19世纪上半叶最著名的音乐家之一。

谐歌剧接受了一部具有永恒生命力的里程碑作品,随后莫扎特将自己的戏剧天才转向生活的悲剧方面。非常重要的是,步入悲剧的途中路经喜剧,因为这个人类本质的敏锐观察家发现,生活的本质在于它的多面性。

达·蓬特并不是《唐乔瓦尼》台本的首创人:克里桑德提醒大家注意,达·蓬特使用了一个由乔瓦尼·贝尔塔蒂(1735—1815)写作的台本,此人是一位著名的台本作家和著述家,作品中包括奇马罗萨《秘婚记》的台本。然而,认为达·蓬特有抄袭嫌疑的观点其实并不正确,因为在18世纪,诗人和音乐家都毫无顾忌地取用手边现有的材料。重要的是,从借用的材料中变出来的是什么。无疑,达·蓬特的《唐乔瓦尼》远比贝尔塔蒂的本子优越许多,而且性质与范围均不相同。达·蓬特并不是一个台本的承办供应商——任何作曲家都可向他购货,他则按当时的风尚源源不断地迅速供应。他不仅按照他认为的对作曲家合适的风格与精神写作,而且甚至根据作曲家的个性选定题材。

旺盛的情爱在这部歌剧中汹涌泛滥。它的主角——情爱之王,遨游于生存的骚动之上,终遭悲剧性的毁灭,因为他的激情火焰超越生命的限制,向彼岸的主宰力量发出挑战。戏的主人翁集情爱的激情和邪恶于一身,他支配整个作品;但所有其他人物,从忠诚、恭敬、热情的唐奥塔维奥, 663

① 这段引文出自《莫扎特、海顿和梅塔斯塔西奥的生平》(巴黎,1814),一本无耻抄袭别人的著作。但这并不减弱这一观察的敏锐性。

到工于心计、卖弄风情的泽莉娜,都陷于情爱之网。他们的性格迥然相异,因而他们的情爱倾向也大相径庭,但情爱的气氛弥漫在整出戏中,渗透一切。古老的西班牙戏剧展现给我们一个世界——情爱于其中是人类生命中最宝贵的瞬间、最高的终极价值。唐璜对待生活的态度由此决定,并得到辩护。情爱的魔力从四面八方发散开来,彻底俘虏了观众——观众通常所遵循的衡量人类关系的尺度,连同他们在观赏邪恶但伟大的主角时所有的犹豫,一并消失。唐璜的存在关键系于一个问题:他是否适应世界的秩序和惯例? 在他前进的道路上有一个根本性的障碍:他自身的激情和贪得无厌的本性。像他唯一的同胞浮士德一样,唐璜不承认人性的限制,因而与事物秩序发生冲突,最终只能灭亡。莫扎特悟到唐璜性格最底层的隐秘,在音乐中极其忠实地予以展现。生活随处可见,人声鼎沸,事件层出不穷,直至在香槟酒咏叹调中,生活的张力和速率被极度抽紧,以致我们几乎无法跟随走马灯式的思绪和心境。这部歌剧以日常生活的琐碎无聊开始——莱波雷洛开口抱怨,为这个捉摸不定的主子服务真是苦不堪言。从这个坚固的基座上,我们迅即被掷入一场激烈的戏剧冲突中——谋杀总督。这场谋杀的不祥阴影一直笼罩在整出戏中。

这部歌剧的咏叹调、宣叙调和重唱都遵循着音乐舞台最好的传统,给主要角色以充足的机会展现各自不同的个性。《唐乔瓦尼》显示出格鲁克、格雷特里、亨德尔和其他大师的影响,犹如《费加罗》和《女人心》展现出对克里斯蒂安·巴赫、迪·马约、皮钦尼、帕伊谢洛、安福西、加斯曼以及其他人作品的广泛研究。但是,一切都溶解为大师最个人化的戏剧语言,尽管主导气氛——对令人陶醉的、容光焕发的血与肉的神化——仍然是意大利式的,仍然保持意大利歌剧的本色。

奇怪的是,关于《唐乔瓦尼》,人们纷争四起,莫衷一是。有些著述家宣称它是一部喜歌剧,而另一些人坚持它是一部悲剧作品。此剧中确有一些明显的戏剧人物和戏剧场景,莫扎特自己也试图满足当时风行的惯例(如皆大欢喜的结局,赎罪得救等),因而在唐璜受罚的惨剧之后,他又让歌剧所有曾遭主角损害的人物都集合到舞台上,表达他们对最后结局心满意足的欢欣。如果喜剧性的间插段或加上去的最后终场能够将一部悲剧转换成纯喜剧的话,那么莎翁大多数最恐怖的戏剧就可被划分为喜剧。深思熟虑的指挥和导演一般会略去终场,因为他们认识到,大师是出于被迫,在真正的终场之后又硬加了一个反高潮的结尾。

664

没有经验的人以为,莫扎特在最后一部谐歌剧《女人心》中回到了青年时代歌剧创作的简单模式,《费加罗》中有血有肉、生气盎然的人物重又变成了木偶。其实,莫扎特此时不再依靠温暖的真实生活;在《唐乔瓦尼》之后,他无法在回到真实的生活中,因而带领我们步入一个真实生活仅是海市蜃楼的世界。舞台上表演生活的喜剧,呈现的是众所周知的轻薄人性的典型。他们与各自的未婚恋人打情骂俏,少男少女巧弄恶作剧,人的劣根恶习难改,计谋得逞,洋相百出。但这些木偶人物没有意识到,他们身处的领域,实际上远远超越了舞台的狭小世界。莫扎特从未在别的歌剧里像在《女人心》中那样冷峻地分割现实和理想,这是一部轻松的讽刺剧,风格精巧,就像一部提线木偶剧。莫扎特曾以无人匹敌的技艺用音乐的绝对形式为戏剧现实主义服务。在此,音乐的绝对形式宣告成为主宰,只遵循自己钦定的法则。这是一部重唱歌剧,完美、平衡,音乐风格悦耳和谐,不再被外在世界的噪音所打扰。

莫扎特与歌唱剧

虽然莫扎特后来积累了丰富人生阅历,但从未忘怀游历意大利之前在奥地利祖国学习和演奏的岁月。他以一部《魔笛》重访少年时代的记忆。正如其剧名所示,这是一部德语歌剧,通常公

认在这里莫扎特最终实现了自己的"毕生夙愿",并决意继续格鲁克的理想。格鲁克的改革歌剧一直受到维也纳作曲家们的关注。加斯曼的《爱情和心灵》(1767)是《奥尔菲斯》名副其实的翻版,虽然合唱终场反映出谐歌剧的影响。然而,总的说来,法国作曲家以及一些居住在巴黎或为巴黎写作的意大利人辛勤耕耘和发扬格鲁克的理想,但在德国和意大利却反响甚微,在维也纳尤其遭到忽视。维也纳乐派的成员虽然时而接受一些源自格鲁克的影响,但他们的创作与格鲁克属两类根系,最终的戏剧剧作原则也与格鲁克不同。在德语歌剧中,他们是歌唱剧的后裔。理解《魔笛》,必须回过头去考察这一根源。

如前章所述,德语歌唱剧产生于18世纪60年代,是普通民众音乐和戏剧欲望的自发产物, 665 与国际化的意大利歌剧相反,它是一种新颖、质朴、通俗的抒情舞台艺术形式。希勒的歌唱剧中插入很多民歌,极受欢迎,大批热情的观众吵吵嚷嚷要求更多的作品。希勒的影响抵达维也纳的时间较晚,不过一旦适应环境,歌唱剧便风行一时。维也纳的歌唱剧更接近意大利谐歌剧,而不是它的北德亲属。维也纳一般总是忽视来自新教北方的音乐,讨厌这种北方的风格,因而这是个逻辑的结果。原来的歌唱剧形式统一、小巧,其中已经吸收了来自发源地的各种不同因素。到了维也纳,新的混合不可避免。意大利因素的渗入是维也纳歌唱剧的特点,犹如其北德的前辈身上具有法国的印迹。谐歌剧在维也纳高度发达,本地作曲家在这一领域的实践极其成功,这一事实当然对风格的混合发生作用。有些奥地利作曲家得心应手地以谐歌剧风格写作意大利歌剧,而另一些意大利人刚好相反,给典型的意大利作品扮以维也纳的装束,聪明、灵巧。尽管意大利影响极其深远,但这种歌唱剧中最强大的因素是维也纳通俗舞台上的即兴喜剧。

德语文学的奥地利分支成绩不大不小,宫廷自文艺复兴晚期开始,就更宠爱意大利的文人。但意大利诗歌和戏剧在皇家和贵族圈子里的流行并不能扼杀公众的趣味。通俗戏剧尤其在维也纳兴盛发达,它吸收外来的刺激,打通郊区剧院的警戒线。在这些维也纳城郊的剧院里,占统治地位的是一个有趣的传统角色——" Hanswurst"(丑角)。

小丑于16世纪出现在德语民间戏剧中,后来英国的流浪喜剧让德奥人熟悉了"丑角",于是小丑广泛流行。小丑常常在演出中即兴编词,令公众开怀不禁。他是德奥通俗喜剧人物的结晶,其前身是古代的"戏子",中世纪的民间演员、戎格勒、游吟艺人是他的远亲。他是一个复合角色,身兼仆人、使者、密探、阴谋家、巫师;总是又饥又渴,总是喜好恶作剧;本性胆怯,但开口大话连篇。喜剧、悲剧和歌剧都对他的各种别名敞开大门,其中较出名的有 Pickelhering (Pickle - Herring)、Harlekin (Harlequin)以及 Hanswurst (Jack Pudding),特别是最后一个名称更著名。Pickle - Herring 显然源自英语,而 Harlequin 是意大利即兴喜剧中丑角(arlecchino)的后裔,可 Hanswurst 虽 666 与两者都有关,但确是一个古老的德奥人物。

英国的、法国的、意大利的民间喜剧都在维也纳找到最丰足的土壤。这座城市自中世纪以来就以喜好闹剧著称。18世纪初,奥地利的首都拥有一座永久性的通俗剧院,其中丑角地位至高无上,维也纳公众趋之若鹜。无论什么文学影响也不能改变他的性格;他只接受与他本性相符的事物。随着时间推移,他周围的一切都发生了变化:舞台更加现代化,运用精巧的装置机关;冗长的悲剧和复杂的歌剧替代简单的小戏;亚历山大诗体在散文王国里站稳了脚跟。但猥亵的玩笑依然存在,因为公众喜爱。不论他的称呼是什么——著名的维也纳演员约瑟夫·库尔茨改称这个角色为布尔纳东——他依旧是熟悉的 Hanswurst。世纪中叶,严肃的文学戏剧企图坚持自己的权益,排挤维也纳的闹剧,但却发现前进的路上丑角在挡道。无论严肃戏剧何时上演,总会有一个低俗的角色,在其面具之下是丑角的脸,仍在即兴胡诌他的诗行。这场天长日久的争斗以丑角的

消亡告终。1772年，宫廷剧院——布尔格剧院的法国班底被德奥演员所取代，剧目转换成了莎士比亚、莱辛、歌德和席勒；文学战胜了闹剧，丑角无声无息被埋葬。这至少是维也纳贵族舞台上所发生的事件过程，但如果追寻不断撤退的民间戏剧的真正居所——城郊剧院，我们就会发现，不论闹剧还是丑角，活力依旧。

1781年，卡尔·马里内利创建的利奥波德城市剧院变成了维也纳旧式闹剧的主要演出场地。公众到那里满足嬉闹的欲望，享受波希米亚人、匈牙利人和奥匈帝国其他非德奥民族的通俗滑稽表演，陶醉于剧院舞台上能再现各种童话奇景的各种精巧机关。不难发现，旧式的丑角改头换面成了一个奥地利男童农夫，名叫卡斯佩勒。每一部逗乐的戏中都少不了他，插科打诨，依然如故，让人一眼就看出他是著名前辈的后裔。利奥波德城市剧院启用后开始的几个演出季中，最著名的演员是一个名叫拉·罗歇的喜剧艺人，是斯特拉尼茨基、魏斯科恩和库尔茨等大牌演员的直系后裔。此人以扮演老丑角的新化身——卡斯佩勒——著称。新的丑角形象由于拉·罗歇的成功扮演非常流行，以至于这家剧院干脆被称为卡斯佩勒剧院。北方来的客人认为维也纳的德语歌唱剧糟糕透顶。《柏林音乐报》感到大惑不解，公众居然会"向这个可怜虫喝彩，他并非没有某些喜剧才能，但他的言语会让任何有教养的人感到刺耳。然而，似乎维也纳公众觉得所有这一切确是享受"。[1] 这种指责反映出北方人鄙视南德人忘情享受生活的通常态度。维也纳当然有理由被认为象征着一个快乐、无拘无束、好客和充满艺术气息的城市，这种气氛对于抒情舞台剧的发展自然极其适宜。

667

约瑟夫二世头脑敏锐，利用一切手段推动德奥文化。他意识到歌唱剧对德奥人的意义，有可能变得像谐歌剧对意大利人一样。因此，他下令在维也纳建造一个国家歌唱剧剧院。这座剧院于1778年1月16日开幕，首演剧目是《山地乡绅》，由伊格纳兹·乌姆劳夫(1746—1796)作曲，此人是维也纳本地人，其戏剧作品曾红极一时。[2] 就是在这个剧院中，皇帝亲自过问，1782年上演莫扎特的《后宫诱逃》。台本由该剧院经理戈特洛布·施特法尼所作，作曲家也参与撰写，属于萨瓦的欧根(1663—1736，奥地利著名将军，在抗击土耳其人的战争中战绩显赫。——译注)那个时代流行的土耳其风格的作品。它并不是一个原创的本子，而是改编自克里斯托夫·弗里德里希·布雷茨纳的《贝尔蒙特与康斯坦茨，或称后宫诱逃》(这个台本曾由安德烈谱曲)。自《后宫诱逃》开始，歌唱剧真正变成了德奥人的喜歌剧，轻松、开朗、快乐、感伤，富于幻想，音乐奇妙。

创作《后宫诱逃》时的莫扎特，自少年时代的歌唱剧以后已久违这个体裁，他在意大利歌剧领域中积累了相当经验，在写就《伊多梅纽斯》这样的杰作篇章之后，现在重返德语抒情舞台剧。无庸讳言，《后宫诱逃》风格上不太协调，莫扎特以后的创作再也没有出现此类问题(或如在《魔笛》中，风格的融汇是刻意求之，手法高超)。莫扎特对这种抒情舞台剧形式一开始并不是很有把握，缺乏个性的人物刻画显然说明了这一点。剧中男性人物只有一个具有莫扎特式的清晰个性：奥斯明，大腹便便的宫房守卫。第一幕结尾的三重唱，虽迷人可爱，具有喜剧效果，但其中完全没有人物性格平行的同时性发展。只有奥斯明的声部与整个重唱有区别，贝尔蒙特和佩德里洛仅仅是唱出优美的音乐。女性人物设计得相对好一些，康斯坦茨的G小调哀怨咏叹调几乎企及英雄性的境界，令人隐约想起日后在《魔笛》中出现的同一调性的悲剧咏叹调。莫扎特在写作中不得不向康斯坦茨的扮演者西诺拉·卡瓦列里低头让步。这个维也纳歌手(奥地利人，尽管有个意大

① 1794，第142页。文章作者是该报的知名编辑卡尔·斯皮泽尔。

② 《山地乡绅》重印于《奥地利音乐名作集》第十八卷第一册。

利名字)是萨列里的学生,天生一副出色的花腔好嗓子,莫扎特专为她的"婉转喉头"(莫扎特语)以纯意大利的方式写作了两首花腔咏叹调,其效果与剧中其他歌调的性质完全相左。戏剧上最严重的错误是分派给塞林姆·帕夏的角色,一个从头至尾只有说白的人物。他以稳重清醒的声调回答康斯坦茨高扬华丽的花腔,听来总令人扫兴。但另一方面,天生戏剧家的敏锐眼力随处可见。贝尔蒙特和仆人询问各自的恋人在宫中的所作所为,这两个男角的处理全然有别:贝尔蒙特是委婉的暗示,而佩德里洛是直截了当的质问。女角的反应——康斯坦茨是哭泣,而侍女则是迎头一耳光——也栩栩如生。奥斯明违反先知的禁令,偷喝烈酒一场戏,显示了莫扎特的拿手招数:描画生活。 668

结束第二幕的四重唱尽显这位歌剧大师的本色。尽管这首四重唱尚无意大利歌剧重唱中的个性印迹,但其中同时展现了两个重要的情节动作:两对情人——一对是贵族,另一对是平民——同时表白各自的爱情。两对人物不论内心思想还是外部作态都完全不同,但在音乐中他们联合在一起,用各自相异的方式同时表达心中的感情。最后一幕的音乐是名副其实的一串歌曲宝石连缀,其中奥斯明通俗上口的欢庆歌曲虽然具有喜剧性,但入木三分地刻画了他的心态——此人本质上是个狱卒,尽管对其中一位女性产生爱恋,但宁愿看到所管辖的囚犯背运倒霉。

尽管有不少缺点,但我们有权认为《后宫诱逃》是18世纪歌唱剧的皇冠。戏剧构思和诗意概念虽有不足,但其中的音乐却散发着生命的青春朝气。在德意志艺术史中,《后宫诱逃》是歌德的《少年维特之烦恼》的伙伴作品。

民族的歌唱剧兴旺发达,几乎威胁到维也纳的意大利歌剧的生存。维也纳人尽管喜好粗俗的幽默,但对歌唱剧的态度比任何其他都严肃得多,也更有艺术上的追求。其他地方的歌唱剧仅仅要求演员和业余歌手参与,而维也纳则征用最好的歌手、上等的乐队和一批训练有素的教堂唱诗班领队。然而,不要以为这一切是从《后宫诱逃》开始的,因为维也纳的喜歌剧和歌唱剧在加斯曼的作品中已具有极高的水准。这些作品,甚至是他的意大利歌剧,虽然与威尼斯的谐歌剧密切相关,但仍然显示出独立的地方风格,尤其体现为精美的乐队配器。加斯曼的风格不应被低估,对莫扎特也发生了明确无误的影响。正因为维也纳谐歌剧具有如此之高的艺术水准,莫扎特的第一部完整戏剧作品《装痴作傻》才遭拒绝。然而,国家剧院太短命,仅仅五年已近垮台。一个新的谐歌剧班子正在威尼斯组建,意大利歌剧准备反击。造成国家歌唱剧剧院衰微的另一因素是皇帝的态度。从政治角度出发,皇帝希望提携德语的民族歌剧;但他的音乐趣味却更亲近意大利歌剧。他过于轻信萨列里和其他意大利人的谗言,他们总吹风说,皇帝的试验注定失败。歌唱剧又燃起新的希望——此次是在卡特内托剧院,迪特斯多夫的作品获得成功,他的《大夫与药剂师》(1786)是整个德国戏剧舞台上最受人欢迎的抒情剧之一。迪特斯多夫的歌唱剧人物刻画富有特点,重唱和终场尤其幽默粗犷,有时带猥亵色彩,管弦乐配器干练、辛辣。随着他的艺术发展,流露出意大利的影响,有正歌剧的因素,也有谐歌剧的因素。他的舞台作品中有长篇大段的独唱场景,显然是对正歌剧的哀婉词句进行嘲弄模仿,这似乎是所有非意大利的民族抒情戏剧共有的倾向。 669

还有很多其他优秀和成功的作曲家钟情于维也纳喜剧——莫扎特和迪特斯多夫已将歌唱剧提升到喜剧的水平。温泽尔·米勒(1767—1835)、约瑟夫·韦格尔(1766—1846)、约翰·申克(1753—1836,他的《乡村理发师》的成功可与迪特斯多夫的《大夫》相比)以及保尔·拉尼茨基(1756—1808)仅仅是当时众多作曲家中的几个名字。他们的作品使维也纳在18世纪结束时成为独一无二的音乐之都。

本土的民族歌剧继续兴盛，力量未见衰减，但几年后意大利人又重新收复失地。新的意大利歌剧派领袖是萨列里(1750—1825)，是加斯曼发现他的天才，将他从威尼斯带至维也纳。在此，萨列里获得很高的声望，享誉终生。像他17世纪的同胞吕利一样，这个能干的音乐家足智多谋。有人甚至诬陷他给莫扎特下毒，这纯属空穴来风，毫无实据，犹如吕利谋杀康贝尔的传说一样。但是萨列里对奥地利同行们的事业进行过不怀好意的干预，这是毫无疑问的。他良好的乐感告诉他，对莫扎特要格外小心防范，结果莫扎特后来令人悲叹的命运在相当程度上是与这位意大利人的诡计有关。萨列里到维也纳时，正值德语喜剧短时间内交好运、占上风，他不失时机，写就一部歌唱剧《烟囱清扫工》(1781)。但总的来说，这位举世仰慕的音乐家的作品中，维也纳歌剧只占很小一个角。他不仅被认为是维也纳的意大利歌剧复兴的领袖，在严肃音乐戏剧领域也是格鲁克的直系继承人。

国家歌唱剧剧院建立为时过晚，无法取得成功。但是，尽管歌唱剧无法与意大利歌剧的地位相提并论，但在通俗的样式中，在没有贵族赞助人的观众群中，在维也纳的城郊却极其流行。在这些城郊剧院里，维也纳滑稽戏的幻想嗜好和浪漫倾向——尤其在歌唱剧和喜歌剧的较为轻盈的形式中更为显目——得到充分发展。18世纪歌唱剧的组合因素多样繁杂，有法国喜歌剧，有维兰德的童话诗，有意大利即兴喜剧，有正歌剧。然而，这些混合最不同寻常、最不可预料的结果是它向真正的歌剧的转变。以丑角为主的闹剧，辅以近代的剧院布景机关，与童话故事结合，产生了所谓的"魔幻戏"，其中一个特殊的形式是"魔幻歌剧"，也即童话歌剧。童话歌剧的机关设置，只要一有可能，就不失时机加以利用，因而出现了一些《麦克白》和《唐璜》的特殊演出版本。约瑟夫·马丁·鲁普莱希特的《暴怒的军队》(1786)看上去就像是韦伯《自由射手》一个名副其实的前期预备尝试，而在拉尼茨基的《奥伯龙》(1790)和温泽尔·米勒的《婆罗门的太阳节》(1790)中，低级的魔幻戏已发展成《魔笛》最重要的和最直接的前身。所有这些作品都获得巨大成功，是《魔笛》和《菲岱里奥》的源泉。这一事实解开了格鲁克无法让维也纳人接受歌剧改革的谜团。因为这些维也纳人，无论作曲家还是公众，都是音乐家，他们天赋生动的想象力，但这种想象力集中于音乐，来源于生活，音乐和戏剧的哲学理论根本不进入他们的心智。莫扎特的德语舞台作品就技巧和歌剧的总体概观而言，并没有提供什么全新的东西，但在《后宫诱逃》和《魔笛》中他将维也纳的抒情戏剧发展至最终的完美境地。

席卡内德为《魔笛》所作的台本基于维兰德的童话故事和维也纳的童话歌剧——其中路德维希·吉泽克(此人是席卡内德戏班子中的一员)的《奥伯龙》是直接的素材来源。其实，吉泽克的《奥伯龙》只是维兰德的《奥伯龙》的改编，他后来大言不惭地宣称，自己与席卡内德合写了《魔笛》的初稿。另外的素材来源有佩里内特的《大管手兼魔幻齐特琴手卡斯帕》和亨斯勒的《婆罗门的太阳节》，两个本子都由温泽尔·米勒谱曲。后两部戏与当时在席卡内德的剧院极受欢迎的魔岛、魔灯、魔山之类的故事没什么区别。处在这些二手来源最底层的是一部著名的旧小说《塞托斯》，作者是让·特拉松神父(巴黎，1731)，维兰德自己显然也看过此书。台本和音乐都已进展到相当程度时，席卡内德和莫扎特才气恼地发现，《大管手兼魔幻齐特琴手卡斯帕》已在上演，因而有必要修改他们自己的创作。改动非常大，包括一些人物性格的彻底逆转。然而，还有一个重要的因素，闯入了这部貌似天真和幼稚的童话歌剧的领地——共济会的精神和理想。

我们在前面提到过新教国家中共济会的兴起，注意到文化生活的领袖以及一些政治领袖都加入这场运动。共济会就其性质显然与天主教为敌，因而到18世纪中叶，当局采取措施反击。然而，启蒙运动的影响依然强大，共济会的崇高理想不仅令天主教中产阶级仰慕，甚至吸引高级

贵族和皇家成员。玛丽亚·特蕾西亚不允许共济会正式举行祭礼仪式，但拒绝迫害共济会成员。他们便秘密集会。在约瑟夫二世治下，共济会有过一阵真正的兴旺时期，贵族、艺术家、专业人员都拥戴它的教义。海顿和莫扎特是共济会会员，他们两人都是虔诚的天主教徒，同时又享受着心胸豁达的哈布斯堡皇帝治下的自由空气。

很久以来，《魔笛》一直被认为是不可理喻的台本的典型。然而，它的复杂象征隐藏着两位梦想家——演员席卡内德和音乐家莫扎特——发自内心的情愫和幽默。具体诗句常常幼稚可笑，但戏剧企图却构思严密，戏中每一个人物都是某种特定观念的代表，他们的性格均深思熟虑。善恶的奇异混合引人注目：邪恶的夜后麾下有三位侍女，一有机会就慈悲行善；而沉着的大祭司却将帕米娜托给寺院中一个阴险的奴隶看管。具有深刻象征意义的是王子和捕鸟人帕帕根诺（丑角的变种后裔）的考验历程。最尊贵者与最卑贱者可以携手寻求最高尚的理想。间或——如处在考验期的恋人们必须历经磨难时，老式的丑角喋喋不休，无法自制，几乎盖过了剧中真正的主角。但这是维也纳喜剧自无法追忆的时代就具备的基本特点。

整个情节动作包含三个层面：其一，共济会神父的人性思想，试图在具有崇高意念的人当中征募新的信徒；其二，夜后的疆域，与共济会神父的世界相反，这是一片充满仇恨、巫术、迷信和诱惑的领土；最后，那些不能被提升至人文主义高度的凡夫俗子，他们必须以自己简单的方式寻找和得到幸福与德行。这部歌剧的气氛不能适用《唐乔瓦尼》中节奏迅速的戏剧风格，因而莫扎特以全然不同的、极不寻常的人物形象建构一个特殊的音乐有机体。他实现了所有三组人物的音乐本质，以纯粹音乐的方式展现人物；音乐似乎是所有这些人物的自然语言。

各种音调的自然力量，处处可见，时时闪现，这需要一种单纯的风格，而音乐忠实反映了这种单纯性。然而这不是孩童的单纯，而是里程碑式的质朴，类似埃及建筑的线条。歌剧中纯粹人性的这一层面——两颗年轻灵魂中的初次爱情苏醒——也反映出这种单纯性。这是莫扎特最个人化、最珍视的主题，塔米诺的第一个爱情咏叹调几近是凯鲁比诺咏叹调的回响。人物的个性刻画精细入微。简单的人物和简单的情节用简单的和声与配器进行处理，旋律是恰当的通俗曲调；当他们的心智装备愈来愈复杂时，和声、旋律以及配器也变得愈来愈雕琢和多变。夜后在音乐中显出神秘的二重性格：急迫、威慑犹如黑夜，随后又一变为恐怖、可怕的巫师。她在帕米娜面前出现时，古怪反常，使人迷惑的激情发展成超人的伟力。两个半人半鸟的形象，小小的灵魂活泼而胆怯，莫扎特下笔从容温情。他们像鸟儿一样，担惊受怕，瑟瑟一声就让他们浑身发抖，但每一束阳光又让他们欢欣雀跃。莫扎特用富于诱惑的音乐描摹摩尔人莫诺斯塔托斯色迷迷地偷看帕米娜睡觉，但当萨拉斯特罗宣告在圣殿里没有复仇存在时，莫扎特慷慨施与音乐旋律以一个真诚的艺术家所能给予的所有人性柔情。在简单的德语歌唱剧环境中，意大利的正歌剧风格和令人头皮发麻的花腔唱段凸现出夜后奇异梦幻的特性；帕帕根诺和帕帕根娜喋喋不休地唱着滑稽的音调；三个侍女以歌唱剧的方式演唱充满感情的歌曲；塔米诺和帕米娜代表富有表情的浪漫音调，这是莫扎特最典型的风格；而萨拉斯特罗和祭司们的音乐则是和声－对位性的语汇，这在当时的歌剧中前所未闻。

672

从 90 年代开始，莫扎特的歌剧就让每一位音乐家着迷，不论德奥人还是意大利人。生前他极其渴望得到的演出机会现在德奥境内蜂拥而至，《魔笛》尤其给人们留下深刻印象，他们慢慢开始意识到这部作品对德奥抒情戏剧的意义。首演后一年，席卡内德在维也纳剧院庆祝《魔笛》的第一百次演出。意大利一些在德国的歌剧团注意到《魔笛》在德奥反响强烈，于是将此剧翻译成意文，到处演出。世纪之交，成功的歌剧和歌唱剧当时往往会有人谱写续篇，《魔笛》自然少不了

这份荣耀,不断有续篇出现。甚至歌德也染指这种狗尾续貂的事情,不过最成功的续篇是彼得·673 冯·温特尔的《巴比伦的金字塔》,台本由席卡内德自己所作。席卡内德继续成功地写作、演出童话歌剧,与知名作曲家联手合作,其中有苏斯迈尔和韦格尔。这个进取心极强的诗人－演员甚至让贝多芬也对一个本子产生了兴趣。贝多芬留下了草稿,说明他曾郑重其事地思量过这个创作工程。

莫扎特的歌剧观念

歌德对艾克曼说起公众对自己舞台作品的反应时提到,尽管大多数戏剧观众仅仅满足于舞台上的所见所闻,但有经验的行家却不会错过剧中更深刻的含义,"就像观赏《魔笛》时一样"。然而,伟大的戏剧家其实过高估计了"有经验的行家":在 19 世纪音乐戏剧的庇护下成长起来的一代人,虽然赞赏莫扎特戏剧作品的"优美、迷人的音乐",但对其中"更深刻的含义"却几近懵懂无知。著名的德国音乐学家和歌剧历史学者克雷奇马尔宣称:"如果莫扎特没有写作《女人心》,他的伟大就愈加彰显……这部剧作就像是他初次尝试歌剧写作时的作品。"[①] 知名美国批评家和音乐著述家克雷比尔对歌剧特别感兴趣,他也认为"不得不给帕帕根诺配音乐……而莫扎特在写作时无疑是信笔所致,不假思索,就像他在写作 F 小调机械管风琴小品时那样"。[②] 这里的误解本已骇人,而两相比较,牛头不对马嘴,更增加了这种比较的荒谬:一边是帕帕根诺单纯、温暖的人性小调,另一边是巨型的管风琴幻想曲。克雷比尔一定是从未听过莫扎特的那首管风琴幻想曲,只知道名称,否则他不会将这个严峻的对位作品当成是一个玩具盒小曲。

莫扎特陈述过自己关于歌剧元素之间相互关系的概念:"我以为,在歌剧中,诗歌必须不折不扣地充当音乐顺从的女儿。"[③] 听到这个美学信条,瓦格纳和瓦格纳乐剧的辩护者禁不住讥笑 18 世纪的歌剧,认为音乐固然"迷人",但音乐没有区别,随处可用。然而,莫扎特的主要歌剧原则(也是意大利歌剧的普遍原则),并没有削弱戏剧。相反,舞台的需要在他的心目中一直占据首位——每个场景,每个人物形象的态度,都经过仔细掂量。在这一过程中,莫扎特显示了对戏剧无与伦比的知识。他的场景背后,似乎站着一位高级导演。下面这段话,摘自一封给他父亲的信,让我们有机会一瞥这位音乐－戏剧家在写作《后宫诱逃》时的心理活动:

674 奥斯明发怒那场戏,是喜剧效果,采用土耳其音乐的伴奏。写咏叹调时,我想方设法考虑周全,要充分发挥菲舍尔美妙的低嗓音。到"赌咒发誓"这段时,其实速度依旧,但音符加快;但随着奥斯明怒气越来越大,就变成"非常快的快板"(这里刚好是咏叹调听上去快完的地方),节拍和调性全都变了。这地方肯定效果不错。一个人怒气冲天,就会恣意妄为,肆无忌惮,忘乎所以,那么音乐也该忘乎所以。但是,激情无论强烈与否,表现方式切不可招人反感。音乐即使表现最恐怖的情景也不要让耳朵受罪,而应令听者愉悦;换言之,不要不成其为音乐。[④]

① 赫尔曼·克雷奇马尔:《歌剧史》,莱比锡,1919,第 241 页。
② 亨利·爱德华·克雷比尔:《歌剧之书》,纽约,1920,第 62 页。
③ 莫扎特给父亲的信,1781 年 10 月 13 日。参见爱米丽·安德森前引著作。
④ 同上,给他父亲的信,1781 年 9 月 26 日。

瓦格纳的另一个有关莫扎特和18世纪歌剧的判断(见他的《歌剧与戏剧》)至今仍在流行,阻碍人们不带偏见地研究这些作品。"在我看来,莫扎特作为一个歌剧作曲家,最明显的特征是创作态度极其草率、随意。他从未认真思考过歌剧中存在的美学禁忌。相反,他完全缺乏自我意识,可以根据任何提交给他的台本歌词进行写作。"如果莫扎特的作品本质还不足以雄辩地驳斥这派胡言,与这种论调相反的事实证据也大量存在。莫扎特仔细地研究台本歌词,一旦接受一个台本,他与台本作家之间的讨论会没完没了。如果莫扎特不满意,台本作家就被迫进行改写——场景、句子,甚至个别字眼。"(《后宫诱逃》的)第一幕三个多星期前就写好了……但我不能再谱曲了,因为整个故事情节还在修改——说老实话,这是我自己的要求。"① 如果他真是随意可以接受"任何"台本,他就不会在选择《费加罗》之前阅读"上百种各类书刊",其中无一让他满意。

莫扎特是所有时代最伟大的音乐戏剧天才。他有这种特殊的地位,得益于他能以绝对的客观心态对待所有事物、所有情境和所有人物。他不像瓦格纳,企望成为德奥的民族导师和赞颂人;他不像贝多芬,期望企及最崇高的理想境界;他也不像亨德尔,希望成为上帝的代言人。对莫扎特而言,每一种情境和每一个人物形象都变成了音乐,他的整体概念具有纯粹的审美性质,而音乐是他的语言。他以普世的旷世奇才保持意大利音乐的古老优良品质,将其与德奥的超验玄想熔于一炉,体现了这个即将结束的世纪的宏图、渴求和希望。

① 同一封信。

675

第十四章

18世纪音乐的边缘及其实践

西 班 牙

上文已经提到，西班牙国王查理二世不幸去世后，争夺王位继承权的战争带来骚乱和灾难。安茹公爵继承王位，帝号腓力五世（1700—1746），他从不忘记自己是路易十四的孙子，而势力强大的王后伊丽莎白·法尔内西是意大利人，她也压制不住对家乡的想念。国王荒废本国文化，加上昔日强盛帝国的财富被一再瓜分，西班牙在政治上和文化上的重要地位从此结束。腓力执政期间，西班牙民族艺术开始一步步萎缩，接下去的波旁王朝忠实地继续这一过程。

18世纪的头几年是在民族艺术苦斗四面八方涌入西班牙的意大利艺术中度过的。西班牙音乐从昔日的高峰没落到无力抵御意大利渗透的低谷，加上皇室偏袒外国人，更是雪上添霜。西班牙和意大利两种抒情戏剧之间的斗争特别激烈，持续了18世纪的头二十年；世界闻名的阉伶歌唱家法里内利到来后，民族艺术终于一蹶不振，法里内利的歌唱迷住腓力王，使他振奋。他的继承人费迪南六世（1746—1759年在位）和他一样欣赏法里内利，赐以厚赏。这位歌唱家的势力越来越大，主宰西班牙音乐整整二十五年。这段时间里，民族艺术蜷缩在一个小圈子里；在外人看来，西班牙音乐史似乎就是意大利音乐在西班牙的历史。随着18世纪的深入和新的统治者登基，民族音乐的衰落更加普遍。查理三世（1759—1788年在位）的宫廷是欧洲艺术生活之都，大批外国艺术家以它为家。1768年，路易吉·博凯里尼到来，成为法里内利那样的风云人物，直到下一个国君查理四世（1788—1808年在位）治下，依然保持显赫地位，终生效劳西班牙，直至1805年去世。

676

如果我们知道在另一个领域里，洛普·德·维加和卡尔德隆被当成野蛮人剧作家，他们的作品必须经过受训于伪古典主义戏剧及其亚里士多德规律的文人加工，再看看西班牙音乐的衰落以及对自己的辉煌过去不了解不欣赏，就不足为奇了。类似的情况出现在抒情舞台上。意大利歌剧团初到马德里（1703）和巴塞罗那（1709）时，西班牙的抒情戏剧尚能抵制朝廷的亲意大利方针。后来“野蛮人的”俗语歌剧节节败退，但是在投降以前，还企图以模仿侵略者的风格进行抵

御。《安吉利卡和梅多罗》(1722)是第一部意大利风格的歌剧，是诗人唐·何塞·德·卡尼扎列斯和意大利作曲家弗朗切斯科·科拉迪尼所作。卡尼扎列斯是早一个世纪的伟大的西班牙戏剧的最后一个代表，但是他已完全处于伪古典戏剧和意大利歌剧诗歌的影响之下。确实有一些“西班牙歌剧”，但不要上当，因为只有语言是西班牙的，台本都是模仿泽诺和梅塔斯塔西奥的，作曲家大都是意大利人。但是，意大利人还没有完全控制局面，因为像马蒂内兹·德拉·罗卡的《卡桑德拉》和胡安·西西·伊·梅斯特的《万无一失的神谕》之类的作品，虽够不上意大利歌剧的水平，却也流行一时。

意大利戏剧随着它的最佳歌剧而进入西班牙。面对如此富丽的东西，本地的天才束手无策，但可以退而依靠人民的音乐，那才是坚不可摧的。这样，历史又重复了：西班牙音乐家反对意大利歌剧、反对阉伶的结果，产生了像英国的叙事歌剧、法国的喜歌剧、德国的歌唱剧那样的抗议。

反响产生了两场运动，一场是文人们像艾迪生和卢梭看到意大利歌剧不能本土化而有意识地发起的，一场是通俗音乐上升而发展为所谓的通纳迪利亚。唐·拉蒙·德拉·克鲁兹(1731—1794)是18世纪最流行的西班牙作家、学识渊博的诗人、俏皮的剧作家，他努力使歌剧的原理适应西班牙的抒情舞台。德拉·克鲁兹虽然熟谙泽诺和梅塔斯塔西奥的歌剧的编剧艺术，但他明白必须以古老的地道西班牙的萨苏埃拉为出发点。① 复活的萨苏埃拉不像它那17世纪的原样，倒更像歌剧；但它仍然允许本地的抒情戏剧在一定程度上保留。他的合作者唐·安东尼奥·罗德里格兹·德·伊塔(死于1787年)和他的台本作者熟悉歌剧的文学方面一样，熟悉那不勒斯的歌剧音乐，也同样能够不受它们影响而热切希望有西班牙的民族艺术。他们的作品有俨然“正统萨苏埃拉”的《和风》(1768)和《穆尔西亚的劳工》(1769)，尤其是后者，充满了活泼的西班牙民族色彩，是这个体裁的最佳代表。有一个了不起但未被充分认识的事实：在喜歌剧和歌唱剧在法国和德国写下历史的同时，西班牙的抒情戏剧也产生了十分宝贵的民族歌剧。可惜，西班牙的艺术气候不利于复活的民族抒情戏剧的成长，被庸人庸才所淹没。

677

企图恢复民族抒情戏剧的另一个杰出人物是唐·路易·米松(死于1766年)，他是好几种乐器的名演奏家，也是通纳迪利亚的作家。通纳迪利亚原来是二重唱形式的有布景的尚松小戏，后来发展为幕间剧，与那不勒斯歌剧中穿插的那类意大利作品不无相似，但有明显的西班牙风格。通纳迪利亚包含一个小小的前奏、宣叙调、咏叹调和一个终场的塞吉迪亚舞曲或蒂拉纳舞曲。西班牙民间音乐的曲调和节奏在19世纪名闻遐迩，常常被其他国家的作曲家借用。这些财富出现在通纳迪利亚中，对于保存民族艺术的精神大有贡献。②

18世纪初困扰西班牙音乐的矛盾并不限于歌剧，教堂音乐家之间也是矛盾重重。虽说外国影响的压力不小，但是教堂音乐的嫌隙是西班牙人自己挑起的，是进步艺术家和学院派之间的争端。18世纪头几十年，出现一个教堂音乐的天才，唐·弗朗切斯科·巴尔斯(1665—1747)，他是巴塞罗那大教堂的唱诗班长，具有敏感而大胆的精神，是他的对位弥撒曲触发了一场许多音乐家卷入的空前大论战。从书刊中见到的很少片段③ 即可窥见其音乐的动人之美。攻击他和捍卫他的文章多如潮涌，他却坚持己见。

但是，他和才能略逊于他的同行们无法阻挡教堂音乐的普遍衰落；尤其费解的是，中世纪以

① 赫尔曼·克雷奇马尔：《歌剧史》，第422页起。

② 见霍塞·苏比拉：《戏剧通那迪利亚》，马德里，1930。

③ 拉维尼亚克的《百科全书》论西班牙音乐卷第2331页有一个短小片段；埃斯拉瓦的《西班牙的圣乐》中另有一首。

来一直水平卓越的大教堂唱诗班等音乐团体拥有财力之雄厚，为其他任何一个国家所不敢奢望，何至沦于衰落。意大利歌剧风格对这些音乐家是完全陌生的东西，他们却企图把它移植到教堂，678 从而毁灭了自己的伟大过去的最后遗迹。这种教堂音乐给人的印象是随意即兴而就，毫无音乐结构的根基。随同简单的本地形式一起，盛行不衰的比良西科也消失了，代之而起的是 letrilla（莱特里拉）和 gozo（戈佐），那是一些艺术品质颇成问题的短歌，通常为领圣体和赞美童贞女玛利亚用。人们对用俗语的非礼文用歌曲的需求越来越大，这些作品便应运而生。戏剧气氛点燃起对清唱剧的热爱，清唱剧取代了老的 auto sacramentale（神谕歌）。巴尔斯亲自写清唱剧，路易斯·塞拉（死于 1759 年）、安东尼奥·萨拉（死于 1794 年）和马拉加大教堂的唱诗班长胡安·弗朗西斯科·特里巴伦都写清唱剧。这些音乐家能够抵御外国影响，其他如唐·安东尼奥·里巴（约 1720—1795）和唐·帕斯瓜尔·富恩特斯（死于 1768 年）则屈从时行的风尚。后一些人中著名的何塞·庞斯（1768—1818）的浮夸的戏剧风格决定了巴伦西亚大教堂辉煌的唱诗班的命运。其中有些人不乏才华，甚至在意大利也受到钦佩，但他们同自己的过去失去联系，又不能如鱼得水地吸收意大利的东西，只能成为没有音乐信仰的折中派。

18 世纪器乐的产量和演奏家的活动不得小看，著名的蒙塞拉特隐修院的男童歌唱学校此时仍收养、教育一些有才能的音乐家，不过音乐的质量平平。这批勤奋的艺术匠人中只有一个了不起的艺术家，加泰罗尼亚修士安东尼奥·索勒（1729—1783），他的羽管键琴奏鸣曲十分精彩，因此他的大部分作品至今只是手稿一事令人倍感遗憾。① 其他器乐作曲家中比较值得一提的有唐·费南多·费兰迪埃尔、安东尼奥·希梅内斯和唐·卡洛斯·弗朗西斯科·德·阿尔梅达。费兰迪埃尔是吉它和小提琴演奏家，他所著《西班牙吉它演奏法》一书证明吉它这个乐器盛行不衰。安托尼奥·希梅内斯的小提琴奏鸣曲在 1780 年左右在巴黎出版。阿尔梅达的四重奏十分成功，1798 年由巴黎的普莱耶尔公司出版。

收获如此微薄，不免令人以为西班牙没有创作天才，达不到全欧洲繁荣的国际音乐艺术水平。然而，之所以没落倒不是因为缺少兴趣或才华，乃是不幸的社会环境和文化环境所致。西班牙仍是一个爱好音乐的国家。虽然戏剧衰落，但对各种各样的戏剧演出，不论是严肃的或是轻松的、神圣的或是世俗的歌剧、戏剧、康塔塔、小夜曲、清唱剧，依然兴趣浓厚。仅仅马德里一市的档案馆保存着两千余首通纳迪利亚，是两所市剧院的演出剧目。音乐实践在社交聚会照样盛行，在679 吉它或羽管键琴的伴奏下唱尚松。博凯里尼和海顿的室内乐的流行说明器乐合奏之普遍、水平之高。

移居国外的西班牙音乐家中，不止一个誉满世界。我们已经谈到过几个，作为意大利歌剧的大师：多明戈·米盖尔·伯纳贝·特拉德拉斯（原为巴尔斯的学生）、达维德·佩雷兹和文森特·马丁·伊·索勒（又名马丁尼·洛·斯帕努奥洛）。音乐学者的命运和作曲家相同；留在国内的人默默无闻。但安东尼奥·埃西梅诺·伊·普哈达斯（1729—1808），热心的追随者称他为“音乐界的牛顿”，还有埃斯特班·阿蒂阿加，意大利歌剧史的著名学者，在所有文明国家里都很出名。此二人均属耶稣会，耶稣会遭贬时，他们不得不离开西班牙去意大利，出版自己用拉丁语和意大利语写的著作，再由别人翻译成西班牙语。

意大利在音乐上征服西班牙，得到统治阶级的鼓励，和军事占领一样现实、一样厉害，加上老的乐派中某些音乐家的顽固的保守主义，导致本地音乐的普遍衰落，加上随后的拿破仑战争造成

① 索勒神父的奏鸣曲中有十二首收在约阿金·宁汇编的《西班牙作曲家的古奏鸣曲十六首》中，巴黎，1925。

的政治、文化和军事的屈辱，这一崩溃使西班牙音乐几乎灭绝。

英　国

世界霸权从法国最终转入英国手里是18世纪的决定性事件。英国升为世界强国不仅是政治事件，带来严重的后果，而且改变了文化的进程。不列颠人原来是一个航海经商的民族，开始为她现代的工业地位打基础，成为世界的作坊。卡尔·马克思把18世纪开始的技术改造和经济改造的过程、把西方文明中的第三阶层提升为新的社会阶级这一过程，叫做“工业革命”。中产阶级要求工业自由，不仅手工业的师傅可以不受行会的排外性规定而办实业，企业家也可以办。这一新的企业精神充满了启蒙主义的思想。它有利于国家和人民，使生活的理想和实际达成独特而出色的联姻。这一联姻产生了英国的自由精神，为欧洲其他各国所羡慕。除了缔造不列颠帝国、开创工业革命外，英国的启蒙主义是英国带给18世纪西方世界的第三件历史性大事，具有普遍意义。 680

不错，英国的启蒙主义追求的理想——政治、宗教、经济自由，个人的独立自主——和欧洲大陆上一样，但是，法国和德国思想家崇尚理论，英国人虽然同样追求理性思辨，心底里却永远是经验主义者，不喜欢抽象。这种态度是英国自由精神的主要源泉，一直是英国思维的基本特征。法国人从来没有停止当他的理论家，甚至在法国革命期间也未停止，英国人的头脑则既独特地尊重权威和传统，又有积极活泼、高瞻远瞩的政治理想，创造了一种国家和个人的生活方式，使全世界的政治哲学家不胜羡慕和钦佩。

尽管打过许多胜仗，扩大殖民地，掀起社会和经济的巨变，英国的“伟大世纪”比法国的18世纪要平静得多。法国的革命气氛和弑君气氛离安妮女王和三位乔治国王甚远，因为英国人的气质忠实地反映一个创建帝国的民族的心灵。具有沉静的经验论者的分寸感的英国哲学遍及英国文化生活的各个方面，连文学都能够对发自海峡那边的不法条令保持冷静友好的外表。在法国人冷静算计之处，英国文人会敏感、会伤感，英国人会冷嘲热讽，但是没有法国人一心毁灭现存社会秩序的激进想法。英国的18世纪是发财的布尔乔亚(资产阶级)的世纪，是商人和航海家的世纪，是制造商和外交家的世纪，是乡绅和企业家的世纪。这个社会的显要人士——美女、稚童、双颊丰腴的男人——被当时著名的肖像画家雷诺兹、庚斯博罗、雷伯恩、劳伦斯记录在大幅装饰画上：男人一本正经地坐着，女人温文尔雅；人物周围尽是美丽的帷帘、风景画和玫瑰色的云彩，一切都宣告一个富裕的时代。这些画不乏独特的风格和老到的技巧，不愧为真正的大师手笔；不过这些肖像虽然美丽动人，却往往姿势和表情做作，让人觉得那艺术并不是灵感的喷涌。

中产阶级成为国家的核心，蕴育着未来的萌芽。道德腐败、做殖民生意发了大财的是贵族，生活于水深火热之中的是平民，而中产阶级位于当中，过着勤恳、正直而敬神的生活。他们是读者，是音乐听众；作家和音乐家为他们写作，写他们。这样一个社会的最合适的工具是小说，小说的性质是民主的，以日常生活中的散文为语言，以日常生活中的内容为题材。通过观察和经历，写成的作品清醒而真于生活。时至今日，广大的布尔乔亚读者喜欢阅读的还是一些不胡乱激发想象和兴奋、不使读者远离自己的经验世界而想入非非的小说。读者喜欢思考自己的价值观，谴责贵族的道德败坏。因此，作家弘扬道德，鞭笞、嘲笑不道德，创作出醒世小说、讽刺小说，但是完 681

全没有浪漫气息。

我们谈到过小说的始祖理查森，英国小说影响之大犹如英国的政治思想。狄德罗、莱辛、伏尔泰、卢梭都大大得益于18世纪英国小说，虽然英国小说的人物来自作者的道德信念，不是来自个人的生活。劳伦斯·斯特恩(1713—1768)和托比亚斯·斯摩莱特(1721—1771)继续小说的传统；虽然比理查森分析得细腻，但是他们的作品永远在观察，加些机智的评论和见解；是作者在进行风趣的谈话，为人解闷，引人入胜，但是小说本身停滞不前，没有展开。斯特恩的《项狄传》中，主人公要到第三卷才出生，又过了三卷，主人公才穿着打扮停当。这类文学对现代读者来说可能完全泯灭，要不是出了亨利·菲尔丁(1707—1754)，菲尔丁不把他笔下的人物关在舒适的中产阶级生活的玻璃柜里，而是把他们赶出玻璃柜外，赶到小酒店的酒精烟雾中、大路的泥潭里，让他们挣扎求生。菲尔丁对现实生活感受之深切，使他成为现实主义小说的奠基者，是狄更斯之前的最伟大的小说家。

这一时期还有一本书流传至今，那就是奥利佛·哥尔德史密斯(1728—1774)的小说《威克菲尔德的牧师》。书中有许多前后矛盾之处，但作者在序言中已经告诫读者，只要书正经好看，那无关紧要。这部小说的构思是把每一章都适当地突出道德教训。书中人物都是美德的丰碑，都是中产阶级规范的原型。这部作品之所以成为英国小说的典范，正是因为它是英国中产阶级的生活和理想所孕育的。

特别重要而有意思的是，这一时期的文学首领是一位文学评论家和学者塞缪尔·约翰逊(1709—1784)。他的纯文学写作不足道，他的评论老式，就像大多数文学史家的评论一样。然而，这位英国文学的独裁者完全配得上后世对他的敬佩。他的《英文词典》(1755)像座巨厦，布局宏伟，遒劲正确，一丝不苟，构思的理智气概，迄今无与伦比。他所作的《诗人传》(1781)也有同样的优点，虽然对个别人的评价染有偏见。

682

我们继续寻访18世纪英国文化的创造性表现，不断为到处可见的秩序和保守主义所感动。前文提到过英国建筑对古典风格的发展所起的作用，但到18世纪后半叶，人口的增长和工业革命要求加快建造住房——供贵族和上层中产阶级用的住房。这时，社会需要产生了典型的英国建筑风格，商用的、民用的、政府用的。私密性和方便实用固然是主要目的，但即使是雷同化的平民住房，也表现出追求雅致的愿望。

在这些住房的内部装饰方面，18世纪英国艺术作出了最值得注意的独特创新。这里要期待的，不是大型的内部建筑，不是许多平面和大型装饰的协调；因为除了某些大贵族宅第和风格隆重的其他建筑外，英国住房有一种安排妥贴的和谐，给人友好、柔和、家庭的气氛，迄今犹是英国住家的特点。英国内部装饰有一种特殊的语言，通过家具告诉我们，汇集了各种影响，有佛兰德斯式、哥特式、中国式、洛可可式、拟古式，一一体现在结构中，不过被英国细木工师傅的现代意识和实用意识熔于一炉，成为高贵实用的风格。这里有对技巧的讲究，有高尚的装饰意识，这是一个久已关注住所的庄重体面的文明的特点。

一个如此气质的文明必然缺少抒情的氛围，如此谨慎实用的人生观藐视允许音乐繁荣的非理性主义。一度是洪流的音乐艺术，在亨德尔来英国时缩成溪流，如今几乎干涸见底。音乐衰落的另一个重要原因是缺乏结构的想象力，没有结构的想象力，文学和音乐都可能沦为松散的段落或公式化的框架。《项狄传》没有布局，没有系统的结构；斯特恩让描绘性文学变成近乎印象主义的感情日记。菲尔丁的人物永远在走动，根据人物在各地的停留进行叙述。他的风格是史诗式的，带嘲弄的味道。约翰逊的《拉塞拉斯》缺少情节，甚至缺少事件，代之以道德思考。斯摩莱特

683

的结构也有明显的弱点。书面的文字娓娓读来，尚能在一定程度上保住文学作品，使它流传下来；音乐则没有类似的东西可以依靠。登特在他那部论英国歌剧的佳作中承认这一"全民漠视结构原则"的现象。"可以这样说，法国人的目标是建造一座宫殿，英国人把一些不规则的建筑聚集在一起，永远达不到形式美，虽然美丽如画。"① 但在英国音乐中，连这个美丽如画也消失了。只剩下大众音乐，以前遭人看不起，如今被认为是18世纪英国音乐的唯一有生命力、真正的本地音乐。

作曲家努力保护英国教堂音乐的高贵传统，可是，除了极个别的作品外，不是陷入毫无想象力的拟古主义，便是从清唱剧移植到教堂里来的铺张浮夸。比较值得一提的作曲家中有约翰·克里斯托弗·史密斯(1712—1795)，他是亨德尔的文书，写歌剧、清唱剧和器乐。他根据莎士比亚写的歌剧《仙女》(根据《仲夏夜之梦》)和《暴风雨》虽然已经被遗忘，其中的歌曲当年却很流行。詹姆斯·内尔斯(1715—1783)是皇家圣堂儿童唱诗班指导，享有羽管键琴曲、教堂音乐和格利合唱曲(glee)作曲家的声誉。查理·约翰·斯坦利(1713—1786)的音乐修养受到亨德尔的好评，作康塔塔、清唱剧和一些器乐曲。他幼年失明，有惊人的音乐记忆力，成为优秀的管风琴师，后来继博伊斯而任国王乐队的指导。本杰明·库克(1734—1793)是佩普施的学生。继佩普施而任古音乐学院的指挥和威斯敏斯特寺的管风琴师，作赞美歌、礼拜乐、赞美诗和一些器乐，但是以所作许多优美的格利合唱曲、卡农和追唱歌(catches)最为著名。约瑟夫·凯尔韦(死于约1782年)是出色的羽管键琴家和管风琴家，他的键盘乐器即兴演奏赢得包括亨德尔在内的重要音乐家无私的赞赏，而亨德尔本人就是一致公认的即兴演奏的大师。最优秀的赞美歌作曲家是乔纳森·巴蒂希尔(1738—1814)，他也写优美的歌曲和格利曲。威廉·希尔德(1748—1829)主要因其优秀的歌曲而为人记得，虽然他写了许多歌剧。

正当斯特恩、菲尔丁、哥尔德史密斯、谢里丹的小说和约翰逊的《英文词典》成为广大群众的文学食粮时，一部朴实无华的诗集问世。托马斯·珀西(1729—1811)根据一部古老的英国和苏格兰叙事诗和民歌手抄本编辑了《英诗辑古》(1765)。这些作品重新点燃对古英国诗歌的兴趣(约翰逊不收文艺复兴时期的诗人，他的书从考利时期开始)，同时迎接浪漫主义的到来。珀西的意图不是语言或复古，他订正并续成零碎的片段，他的真正目的是普及从前的英国诗歌。这位谦虚的主教给诗集加了前言，听上去倒像在为收集这些简单的小诗而道歉，他相信，这些民间诗人或许有朝一日会比18世纪那些有学问的文人更加重要，但他只敢畏怯地暗示。珀西的诗集之前有过詹姆斯·麦克弗森的《古诗残篇》，因其引起的有关可靠性之争而出名。 684

随后吟游诗人(bards)的叙事诗驱散乌云，太阳重新照耀在从天真的民间幻想中重生的抒情主义。托马斯·格莱(1716—1771)、罗伯特·彭斯(1759—1796)和威廉·柯珀(1731—1800)的诗歌中散发出温暖的人情味和对大自然的深情观照。盎格鲁－撒克森和凯尔特的天才融汇成无可比拟的艺术，自我意识不大，生活圈子狭小，但是把生活中的最小事件和最淳朴情感纳入普遍的人类兴趣的轨道。以同样的爱对待花草动物，怀着善意的幽默袒露人民心灵的隐秘，唤醒我们对尘世中人的同情。

音乐没能跟随诗歌登上那重新开放的帕纳塞斯山；它飘离传统太远了。然而，过去的伟大音乐的编订本并不缺少。皇家圣堂的管风琴师塞缪尔·阿诺德(1740—1802)在1790年出版了一本《大教堂音乐》，是博伊斯的同类选集的继续。(他还编辑了四十卷的亨德尔作品集，用完整的总

---

① 爱德华·登特：《英国歌剧的基础》，伦敦，1928，第125页。

谱。)约翰·斯坦福德·史密斯印刷了一本《古代歌曲》(1779),主要收集16世纪早期的著名的费尔法克斯手稿。以博学和批评猛烈著称的古文物专家约瑟夫·里特森(1752—1803)真的发现了文金·德·沃德的歌本,还发现了一些早期的音乐手稿。许多歌唱协会帮助保存了不列颠人对唱歌的爱好,他们的曲目包括不少英国音乐的英雄时期的佳作。甚至有一篇备受赞赏的论文,论诗歌与音乐之不可分割。这篇论文的作者是约翰·布朗(1715—1766),教士、诗人兼音乐家,文章被译成法语、德语和意大利语,在欧洲音乐圈子里广为流传。《论诗歌与音乐的结合、结合的力量、进步、分裂和败坏》(1763)是一篇檄文,号召音乐要有表现,有抒情。可是,音乐的反应跟不上抒情诗歌的巨大复活。器乐的大步前进减少对抒情作品的响应,同时,亨德尔的活动不可避免地带来对大型合唱总谱的偏爱,人们喜欢把再小的歌曲也改造成史诗性戏剧的规模。声乐总谱被改编,被添油加酱,面目全非,戕害了许多佳作。本杰明·库克就是这样给佩尔戈莱西的精美的《圣母悼歌》添加合唱和伴奏。

685

站在抒情诗歌的高峰来看,这一时期的音乐收获的确微薄,然而抒情性的复活在音乐中还是有所表现的,主要是格利合唱的突然繁荣。这些无伴奏的主调合唱曲的盛行显然是遍及全国的抒情主义流行的必然结果。现代学者作过不同努力,企图把上一代人,如阿恩和博伊斯的某些声乐曲归入格利一类,均未成功;它们是歌剧的重唱。格利也不能溯源于牧歌,牧歌的写作精致的对位声部服从的艺术冲动完全不同于格利的主调和弦性结构,后者充满着轮廓鲜明的起伏。格利合唱无疑是源自早于伊丽莎白时代牧歌的本地音乐,英国的伟大音乐传统正是在这种简单的音乐形式中勉强存在,这种音乐往往很少艺术性,但是比相应的德国"歌唱协会歌曲"(Liedertafel)质量要高得多。目前的音乐学研究水平尚不能断定其祖先,但是,在格利合唱的忠实伴侣、18世纪同样流行但中世纪以来断断续续流行的追唱歌(catches)中,可以看出它的古老根子。Catch之称,我们已经见过,原先是作于1240年左右的著名的《夏天卡农》中的round (rondellus)或rota(轮唱);今天的catch一称来自佛罗伦萨的caccia,那是14世纪的卡农式歌曲。17世纪初,追唱歌十分流行,从托马斯·雷文斯克罗夫特收集和编辑的《帕梅里亚》(1609)和《多伊特罗梅利亚》(1609),以及托马斯和威廉·雷文斯克罗夫特收集编辑的《花唱集》可知。第一部集子的名字就表示这类音乐的健康的民间性质:《帕梅里亚:音乐选集,各种各样欢快的回旋歌和3、4、5、6、7、8、8、10个声部合在一起的追唱歌》。音乐平凡,但为大众所喜闻乐见。下一部重要的音乐集子是约翰·希尔顿的《顺溜集》(1652),随后还有其他的集子,直到19世纪中旬。除了大量简单的轮唱歌外,还有许多追唱歌表现出精巧卓绝的结构,要求对位的功夫,要求对歌词的巧妙处理,同时又要求唱的人有完备的音乐修养。正是在这些追唱歌和格利合唱中,在约翰·斯塔福德·史密斯、希尔德、巴蒂斯希尔和库克等人创作的不少令人难忘的歌曲中,音乐抒情有限地繁荣着。

686

塞缪尔·韦布(1740—1816)是这一时期英国最伟大的抒情作曲家,这位音乐家的三百余首追唱歌、格里合唱和卡农是这种音乐的最优秀代表。

这一时期与格利无关的最成功最值得注意的抒情音乐是查理·迪布丁的航海歌曲,强烈影响民族精神。这些歌曲讴歌航海的布立吞人和海军战舰,十分流行。歌曲对海军影响深远,政府授予歌曲作者年俸,以志嘉奖。迪布丁(1745—1814)是作曲家、诗人、剧作家、小说家、演员和歌唱家,可以说是许多辛勤创作的作曲家中最有创新的一个人物,虽然不是出自非写不可的灵感的冲动。这位教区执事的儿子爱好冒险,不安于室,身上有着早期流行音乐作曲家的独创精神和放肆行为。同时代人写的歌剧中没有一部像他的小歌剧和话剧那样生气蓬勃,表现出真正的英国人的心灵,其中以《水手》(1774)和《贵格教派》(1775)最为出名,今天听来还十分动人。迪布丁和盖

伊、佩普施一代人一样，嗜好嘲弄地模仿，在话剧和木偶剧中嗤笑当时的名人。正是这种精神使他写作《怪人怪事》(像音乐杂耍之类的东西)和其他歌曲场景或独脚戏，闻名全国。他写了一千多首歌曲，是他的作品、小歌剧和杂耍演出的骨干，他在其中表现出真正的抒情天赋，在《汤姆·包林》中令人难忘，这仅仅是这些回味无穷的简单曲调中最著名的一首。

这一世纪最后三分之一年代里英国音乐生活之卓绝和多样，给来访的音乐家印象深刻(海顿就是一例)，并对他们的创作产生有益的影响。① 可是，辉煌下面掩盖着独创性作曲的衰落，发展为普遍的衰落。戴维在《英国音乐史》中不无自豪地提到理查·约翰·塞缪尔·斯蒂文斯(1757—1837)的成就，他是“第一个成功地把奏鸣曲式用于格利合唱的作曲家”。殊不知这无异于致命的打击，因为声乐有其自己的形式规律，而他把大型器乐曲的框架硬套在基本上属于小型的抒情形式上；这说明他毫无抒情的感觉。缺乏抒情感，尊崇学院派音乐，使18世纪最有特点的英国音乐的产儿受害匪浅。清唱剧继续流行，但到这一世纪末，原来由亨德尔指挥，亨德尔去世后由约翰·克利斯托弗·史密斯和塞缪尔·阿诺德指挥的演出归约翰·艾希莱(约1740—1805)经营，它们退化为东拉西扯的“大杂烩”。不过，话又说回来，艾希莱是使莫扎特的《安魂曲》和海顿的《创世纪》得以在英国演出的人。1784年纪念亨德尔诞生(老派人把亨德尔的生期定为1684年)的著名音乐会调动大队人马上场。这样的演出继续几年，最后一次纪念演出在1791年，用了一千多个歌唱家和器乐家，海顿出席了这场音乐会。 *687*

随着演出和对风格特点的鉴赏力的衰退，英国获得了“没有音乐的国家”之称，在欧洲大陆上受到不公正的夸张。活泼的音乐生活和依然热爱音乐的公众使不列颠成为外国音乐家的乐园。慷慨的资助，加上发达的音乐印刷和销售业，加上优良乐器特别是钢琴的制造，更加吸引外国艺术家前来。习惯了欧洲大陆出版商的无耻的盗版行径，作曲家十分喜欢英国音乐商人的比较健康的买卖。这一世纪中旬过后不久，掀起移居英国的巨大浪潮，曼海姆乐派的许多成员定居英国。利奥波德·莫扎特在1765年携子拜访人称“伦敦巴赫”的约翰·克里斯蒂安·巴赫，无数法国、意大利、西班牙和德国音乐家继之。但是，一直要到19世纪的最后二十五年，英国音乐的创造精神才从呆滞中惊醒，这种呆滞通常被归诿于亨德尔的形象之巍峨，使别人相形见绌，这么说似无不可，实际上是社会文化状况的自然后果。

美　国

将近17世纪末，美国两个文化优越的地域的音乐生活停滞之际，位于以佛吉尼亚和马萨诸塞为代表的界线分明的两大文化中心之间的各州，受到较少干扰，继承欧洲的风俗习惯和设施。主要是因为有非英国的居民点，包括德国和瑞典的居民点。这些人带来的人生观和习性有利于音乐的成长，而且除了音乐的倾向性外，还带来具体的音乐。瑞典和德国教会都以赞美诗和器乐著称。费拉德尔非亚附近的荣神堂(Gloria Dei Church)据说是英国聚居地中第一个配备有管风琴的教堂(西班牙人更早就有管风琴)，教堂的牧师据说还要求家乡运来几架羽管键琴。这些人毫 *688*

① 从卡尔·费迪南·波尔的《莫扎特与海顿在伦敦》这本精彩的著作中(维也纳，1867)，可以对此得出一幅十分有趣的图象。

无疑问地比清教徒的新英格兰人和麻木不仁的南方人强,因为他们不认为音乐是犯罪、是轻浮的娱乐;他们认为音乐是应该珍惜的传统。可是,他们不久也受到一个宗派的反对,虽然那个宗派温和,讲人文主义,不像新英格兰的清教徒那么严厉,但也反对音乐;那就是贵格会。在这里,以前在德国和倾向加尔文主义的个别方面的国家中展开的路德派和加尔文派关于音乐之争奇怪地卷土重来,原来的端由已经改变,德国人自己也远离路德的艺术理想,但是他们对音乐的热爱依旧,尽管加尔文派的主张依旧对音乐不喜欢,或者说不信任。

这些德国人对宗教信条和道德理想的严肃认真不亚于先他们到来的盎格鲁－萨克森主人,彭威廉(贵格派领导)的追随者。事实上,他们在多方面表现出比贵格派更严格、更不妥协的人生观和宗教观;可是他们不愿意放弃他们的音乐。在美国按立的第一个德国牧师尤斯杜斯·法尔克纳诉说,连不开化的印第安人都明显表示喜欢音乐,"那忧郁的、乖戾的、小气的贵格派心灵却拒不承认音乐。"不久,这些德国人中产生了活跃的作曲家,可以说是美国音乐最早的作曲家。康拉德·约翰·贝瑟尔(1690—1768)来自德国,1720年定居宾夕法尼亚的德国镇,当时已是欣欣向荣的德国居民点。起先同德国的浸礼会,又称登卡尔派联合,后来独立传教。1731年,在宾夕法尼亚的埃夫拉塔成立一个安息浸信会居民点,这是一个半隐修性质的宗教社区,在殖民时期十分有名。这个居民点的男男女女除了苦行外,围绕德国人珍爱的印刷和音乐两项活动过着出色的文化生活。出版了至少四百首在埃夫拉塔唱的众赞歌,许多贝瑟尔自己的创作,大多数收在埃夫拉塔的赞美诗集《丧鸽》(1747)中。

宾夕法尼亚的另一个在美国音乐史上留下痕迹的居民点是来自波希米亚和摩拉维亚的宗教难民于1741年在伯利恒建立的社区,他们的领导者是戴维·尼奇曼主教和亲岑道夫伯爵,亲岑道夫伯爵是海尔恩胡特摩拉维亚教派的缔造者,他来美国督察建立聚居地。摩拉维亚人来自中欧音乐传统特别杰出的地区,他们一有居住的房子,便开始教授音乐课和社区歌咏。他们带来了乐器,在教堂里无私地使用。宾夕法尼亚这块小小的摩拉维亚人聚居地近年来成为独一无二的巴赫圣地,每年举行音乐节,平民和学者都来参加,绝非偶然。这些人记忆中的德国新教音乐世世代代传下去。

689

然而,不能忘记,德国人来得较晚,他们的音乐传统和音乐实践只有在需要时间建造住房和教堂时短暂地中断。他们是自我中心的社区,同其他居民点没有交流,也不鼓励交流,更不用说同盛气凌人的新英格兰了。因此,不必惊奇,当埃弗拉塔寺院唱四部或六部众赞歌时,当器乐伴奏的圣歌在伯利恒的教堂里回荡时,马萨诸塞州的牧师、会众和治安官们还在争论是否应该容忍音乐,哪怕是最简单的音乐。粗劣的歌咏连乐感平平的人都听了觉得讨厌,改革和重组势在必行。几个开明的教士一马当先,不顾人们对音乐的深痛恶疾,设法鼓励采用乐谱,以求改进。他们的努力一如既往遭到强烈反对,因为虔诚的人们害怕他人一旦学会识谱,就会偷偷摸摸地弹奏乐器。还有对罗马教廷的虚荣深恶痛绝,任何有组织的合唱都被认为是天主教的赫然标志。1712年,纽伯利波特的约翰·塔夫特牧师出版了第一本殖民地的歌唱教科书《诗篇调歌唱艺术简明教程》,十分流行,1744年第十一次印刷。这本书共有三十七首三声部曲调,可惜这位好心牧师不用简单的音乐记谱,杜撰了一套复杂无比的符号谱,于本意背道而驰。另一个提倡看谱唱歌的人是马萨诸塞州布赖德福的西姆斯牧师,他写了几篇论唱歌的论文。《正规地歌唱,也即看谱唱歌的合理性》(1720)驳斥看谱唱歌会导致在教堂里采用乐器的谬论。西姆斯的论点似乎根据审慎而无可辩驳的观察。他说,连买一只钟在主日召唤人们聚会都舍不得,哪里会花钱去买一架管风琴、雇管风琴师。再过十年,这种偏激的反对开始减弱,一半因为开明的领导人士的意见占

了上风，一半因为随着思想的开放，17世纪的神治体制开始失势。母体国家的商业政策施加一定的经济压力，引起不满，同时却促成了美国政治思想的萌生。到这一世纪中叶，大多数教堂都有唱诗班，连世俗音乐也不再遭到反对。波士顿《通讯》在1731年还刊登那里即将举行音乐会的消息，这是美洲殖民地有记录的第一次音乐会；1754年，波士顿拥有一座音乐厅，演出“大师的精彩声乐和器乐作品”。再过十年，波士顿成为有正规的订票音乐会的城市。 690

在宾夕法尼亚，反对音乐之声在贵格会和长老会中同样严厉，但是费城在推行音乐实践，受到其他宗派，特别是英国国教会的支持。贵格派不像其他更苛刻的新英格兰人，不侵犯家庭的私密权利，所以，音乐生活在有修养的家庭的亲密气氛中日益增长，许多费城的客厅里聚集着业余爱好者弹奏室内乐。人们熟悉并喜欢17、18世纪主要的意大利和英国作曲家的音乐。

不受种种限制的南方城市焕发着令人鼓舞的景象。查尔斯顿和威廉斯堡是南方英国气息最地道的殖民地财富和文化中心，为自己的音乐而骄傲，他们的音乐反映英国的最新时尚。有记录的美国第一次歌剧演出是在1735年的查尔斯顿。那次值得纪念的演出剧目是最成功的独幕叙事歌剧《弗洛拉，井里的霍伯》，二十年内上演了二百场左右。没有什么能比这个叙事歌剧1729年在伦敦首演后六年就传到查尔斯顿这一事实更有力地说明南方和北方之间的区别。佛吉尼亚州的威廉斯堡在1722年就拥有一座永久性的剧院，有些权威人士甚至认为比这个日期更早。马里兰州也欢迎音乐会和戏剧演出，1752年，凯恩默里剧团在那里演出《乞丐歌剧》，特别值得注意的是这次演出第一次用管弦乐队而不用斯皮耐特琴。1736年，查尔斯·特奥多尔·帕赫贝尔，一个与17世纪伟大的同名音乐家沾点亲故的德国音乐家，在纽约和查尔斯顿开音乐会，这种事在新英格兰几乎是闻所未闻。

属于这个国家的文化的第一个本土音乐家，当然要到中部各州和南方的贵族音乐票友中间去找。法官、作家、政治家弗朗西斯·霍普金森（1737—1791）声言自己有许多业余爱好，但最喜欢音乐。这位《独立宣言》的签署者是最忠诚的爱国者，在他的文学和音乐作品中，特别在讽刺性的《肚子打架》中，成功地嘲笑英国人。一致公认，他所作的《我的日子过得如此自由美好》（1759）是第一部美国本地人作的乐曲，他的《歌七首》（1788）是盎格鲁－撒克逊作曲家在新世界出版的第一本乐谱。这些作品虽然至多具有历史重要性，但是清新可喜，远远胜过那些死抱住过时的音乐信条的专业人员的连篇累牍的产品。霍普金森自己也意识到所作努力的历史重要性，在写给华盛顿的一封效忠信里表示了这个信念。 691

新英格兰在教堂音乐的问题上持宽容态度，甚至允许举行公开音乐会，但17世纪因克里斯·马瑟尔的著作中表现得咬牙切齿的清教徒对戏剧的痛恨，未见稍减。塔夫特牧师勇敢地为教堂歌咏说话后两年，审理塞勒姆巫术案件的法官之一萨缪尔·西沃尔为市政厅里演出话剧感到震惊。他虽然是一个思想开放的人，公开批驳自己对巫术的看法，为错判死刑而承担责任，但是想到装模作样的演戏，仍觉可怕。到这一世纪中旬，反对仍很强烈，有演员从英国来，在当地业余爱好者的帮助下，在波士顿的咖啡馆里演出托马斯·奥特韦的《孤儿》时，舆论哗然。《孤儿》是用无韵诗体写的悲剧，不是王政复辟时期那种粗野淫荡的喜剧（那种喜剧，奥特韦写过不止一部），而是一部写激情和爱的质朴无华的戏剧，许多评论家称它有近乎莎士比亚的品质。由此看来，反对不可能出于纯粹道德和伦理，因此对戏剧的强烈厌恶不可能出于宗教的偏见。在继公演《孤儿》引起的愤慨而通过的法律中有一款足以使我们相信，这种厌恶的根子仍是好好干活搞生产的福音，仍是害怕浪费时间和物力，仍是我们在17世纪中产阶级英国人的虔敬的宗教语言掩护下看到的信念。禁止一切戏剧娱乐形式的那条法律强调它们有“不鼓励人们勤恳节俭的危险”，当然

也提到会大大鼓励不虔敬,但首先提到的是看戏会打断人们的规矩职业这一令人发指的担忧。同样的精神驱使热诚的费城人在同一年通过了一条类似的法律,提到"游手好闲的浪荡子,如演员"。凯恩默里剧团的演出激起官员的愤怒。这个伦敦剧团去纽约后,总算结束了这场"纷乱";但在1754年,来了一场在贵格派看来更加糟糕的灾祸:英国演员兼经理人刘易斯·哈拉姆带团前来演出叙事歌剧。几年后,又有一个话剧和叙事歌剧的演出季,但压力太大:贵格派、长老会、甚至路德派联合起来,迫使地方当局禁止演出。事情闹到国王那里,国王把禁令搁置一边;直到1766年,和哈拉姆的遗孀结婚的戴维·道格拉斯当上戏班的班主,率团回到美国,从此不走,虽然不断受到骚扰,直到革命。

692

波士顿反戏剧法出台后过了一代人的时间,戏剧仍被认为不可接受,虽然市政当局和牧师不再不顾一切地执行这条法律。这时,开始一场畏怯地托辞提供最体面、最高尚的"道德朗诵"或表演的运动,颇似英国克伦威尔治下共和政体时期的剧作家的作为。但还是要过若干年,波士顿人才允许公开欣赏戏剧。1793年起,叙事歌剧定期在波士顿的两家永久性剧院里演出,严厉的新英格兰人久遭压制的全部戏剧热情一下子得到尽情发泄,从那时到19世纪的不多几年里,他们看了不下一百五十余部叙事歌剧,这个数字对于最起劲的歌剧城市来说也相当可观。

除了从英国进口外,还有根据叙事歌剧的模式创作的新"歌剧"。霍普金森的《密涅瓦神庙》(1781,被称为欣赏辩才的娱乐)、休伊特的《坦慕尼》(1794)和佩利西埃的《埃德温与安吉利娜》(1796)是最值得一提的美国作品,虽然后二人并不生于美国。

宾夕法尼亚的德国人继续从事音乐活动,在1744年,除了Singstunde(定时歌唱)外,还增加Collegium Musicum(大学音乐社),模仿德国大学盛行的演奏演唱音乐的学生组织。1765年,利蒂茨成立了类似的组织。有人指出,到1800年还只有五十户人家的一个聚居点居然有这样的活动,证明他们对音乐兴趣之浓厚,[1] 虽然基本上与世隔绝,是清一色的德国音乐,过着比国内任何东西都出色的音乐生活,并开始产生器乐重奏和协奏合唱音乐的作曲家。这一代美国摩拉维亚人中,约翰·弗雷德里克·彼得(生于1746年)似乎是最杰出的,他是摩拉维亚聚会的管风琴师,也是室内乐作曲家。[2] 但是,置身于受英国思想和习俗主宰的国家里,一小撮自顾自的外国人不可能产生持久的印象;摩拉维亚人的音乐因此只是一段历史学家感兴趣的插曲,对整个国家的音乐命运无足轻重。

美国的音乐命运是由性格和能力完全不同的人来塑造的。其中有一些致力于提供会众赞美诗和诗篇歌这一工作的教士,长老会牧师詹姆斯·利昂(1735—1794)以他的赞美诗集《乌拉尼亚》(约1761)而出名,收有他自己创作的赞美诗。还有一类作曲家,没有那么高的教育,不那么文质彬彬,但是气质之火热,非温和的教士圈内人所有。威廉·比林斯(1746—1800)是为美国音乐事业奋斗的有灵气的音乐家中最瑰丽的代表,他是波士顿的一个鞣皮工人,有着福音师那样的想象和干劲。历史学家说他是"自学成才",其实他根本没有学过,因为他能接触到的那些赞美诗歌本中的拙劣的"引言"几乎不传授音乐知识。但是,比林斯的热情并不稍减,1770年,他出版了《新英格兰诗篇歌唱》,霍华德说得好,这本书是摆脱一切约束的"音乐独立宣言"。他的热情促使他去探索对位音乐的天地,杜撰了没有任何系统、甚至没有意思的最奇特的东西。这个工人出身的

693

① 见西奥多尔·M.费尼:《音乐会社在利蒂茨》,收在《美国音乐学会会员宣读的论文集》中,由该学会自费出版,1938。

② 在纽约公共图书馆音乐部主任卡尔顿·斯普拉格·斯密斯的倡导下,发表了好些彼得的作品,有合唱,有器乐,还有一些同事的作品。

专业音乐家最后编写了一本音乐基础的教科书《大陆和声》(1794),用常见的对话方式写成。以前的历史学家笑话比林斯,被他的"赋格式遁走的乐曲"以及其他异想天开而不太通顺的把戏吓得目瞪口呆。但是这个粗鲁的音乐家以其富感染力的热诚促进美国的音乐,这方面的贡献比那些训练有素的摩拉维亚人、比那些畏怯的赞美诗作者要大得多。几乎每一个18世纪晚期的美国音乐聚会的节目单上都见到他的精力充沛的作品。

在讨论18世纪后半叶英国的音乐历史时,我们注意到外国音乐家随着英国音乐的衰落而侵入。来自欧洲大陆的这些音乐家很快发现,新世界提供的机会更多;而遭到意大利人、德国人、法国人排挤的英国人记起了大洋彼岸的亲人,前往美国谋生。这一世纪中旬前后的渗入尚不大,革命战争后大量移民。音乐家以前定居在一处,如今流动性提高,自由地从费城到波士顿,又回到查尔斯顿,使音乐生活的节奏加快。在这一世纪中旬以前,已有管风琴和斯皮耐特琴制造者在美国立足创业。制造管风琴的撒克森人约翰·戈特利布·克列姆(1690—1762)活跃于纽约和宾夕法尼亚;瑞典人古斯塔夫·哈塞留斯早在1742年便在费城制作斯皮耐特琴。18世纪中旬后,各种各样造诣更高的音乐家从英国过来,其中就有威廉·塔基(1708—1781)。这位布里斯托尔大教堂的前唱诗班长不仅是一个训练有素的音乐家,也是一个头脑清醒而坚韧不拔的组织者,他的第一步工作是培养一个优秀的唱诗班,在纽约圣三一教堂办的学校里教儿童们学音乐。他的学生们能于1770年演出亨德尔的《弥赛亚》,用乐队伴奏,这是美国音乐史上一个值得纪念的日子。此时,音乐会听众都已熟悉并欣赏珀塞尔、阿恩和博伊斯的作品,如今,除了英国作曲家外,还欣赏意大利和德国作曲家的作品。伦敦的一位英国管风琴师威廉·塞尔比(1738—1798)于1771年来到美国,不久便成为波士顿音乐的明灯。索内克称波士顿市的音乐发展迅速——在他到来之前一代人的时间里,波士顿几乎是一片音乐的荒土——得归功于这位事业心强的音乐家。 694

稍晚的新来者中,影响最大的有奥地利出身的英国人亚历山大·莱内格尔(1756—1809)和法国大提琴家亨利·卡普隆,1786年后,卡普隆活跃于费城。1792年,"伦敦专业音乐会"的几个成员结伴来到,其中有詹姆斯·休伊特(1770—1827),他是一个多产、虽然说不上有新意的作曲家,又是出版家和乐队领导;他们建立了一支音乐大军,对美国音乐起很大的影响。同年,雷纳·泰勒(1747—1825)和维克托·佩利西埃来美。泰勒是英国人,在美国时写了一些叙事歌剧;佩利西埃是法国人,多才多艺,是个天生的演员,创作和改编了许多"歌剧"。将近18世纪结束时,又来了许多音乐家、演员和歌唱家,他们看到的音乐生活足以使一些对年轻时经历的反对音乐的严酷措施记忆犹新的新英格兰人惊叹不已。

曲目起先以英国作品为主,但随着外国人的涌入和美国音乐的逐渐发展,变得多样化。外国人带来了最新的音乐。莱内格尔在1786年演奏海顿;詹姆斯·休伊特、让·格霍特、B.贝格曼和威廉·扬四人以前是伦敦专业音乐会的成员,联手演出海顿、普莱耶尔、施塔米茨和万哈尔。事实上,摩拉维亚人早在1761年就知道海顿的作品,简直难以相信,伯利恒在1795年已有固定的弦乐四重奏专门演奏海顿的室内乐。在伯利恒的图书馆里,有1785年手抄的莫扎特作品,换言之,在莫扎特还活着的时候就抄下的,而那时,除了大师身边的人外,大多数欧洲人还不知道莫扎特的器乐作品呢。革命前后,诗篇歌和赞美诗出得越来越多,1795年出现一个集子,几乎像是诗篇歌咏的百科全书,由奥利佛·霍尔登(1765—1844)、塞缪尔·霍利约克(1762—1820),还有一个德国人汉斯·格拉姆,配置良好的和声。霍尔登和霍利约克以他们的动听的赞美诗曲调而为人所记得,而在大西洋这一边出版最早的管弦乐总谱的历史地位当属格拉姆。 695

美国对法国的战争在1763年结束后,群情愤慨的大争端解决后,美国的文化生活开始围绕

人类的自然兴趣而组织。政治和精神动乱的时代主要产生政论文章,但也诞生了像《扬基歌》这样的流行歌曲。革命期间,不鼓励音乐活动,特别不鼓励戏剧音乐,甚至因时局严重而加以禁止,但敌对行动一停止,音乐生活以加倍活力重新开始,到处都是联票音乐会,到处都在建造永久性的剧院。霍普金森的《歌七首》受到华盛顿、杰斐逊和许多本身不是音乐家的重要人士的赞赏,证明18世纪末对音乐的普遍欣赏。音乐成为受尊重的活动,当华盛顿当选总统而访问各地时,常常有公开音乐会欢迎他。因此,进入19世纪,音乐和文学一样条件成熟,踏上全国性的征途。

18世纪的声乐观念

说到近代英国的音乐趣味和理论时,爱德华·J.登特发表评语如下:

> 瓦格纳和布拉姆斯一旦被英国人承认为音乐思想领袖,人们不可避免地得出一个推论,作为音乐评论的一大原则:只要是德国的,就是好的;只要是意大利的,就是不好的。此外,他们还有一些附加的原则,诸如,圣乐比世俗音乐高明,器乐比声乐高明,除非是专为复调合唱用的声乐、严格朗诵性质的独唱,当然还有德国的艺术歌曲利德。这些原则一旦成立,18世纪的意大利歌剧自然被视为音乐艺术中万恶的集中表现。①

这一高明的分析不仅适用于英国,也适用于美国,在一定程度上也适用于德国。19世纪以强烈的文学观定位,我们这一世纪承袭上一世纪的审美信条,也觉得18世纪的声乐(歌剧、康塔塔、清唱剧、弥撒曲)大都幼稚、简单。不少著述家称,18世纪的歌剧所根据的台本没有文学价值,没有戏剧情节,不可信,不符合逻辑,全凭歌唱家兴之所至,唱一串不连贯的“段子”,指宣叙调和咏叹调,还包括备受攻击的返始咏叹调。在康塔塔和清唱剧中,巴赫和亨德尔据说吃足词作者的苦头;弥撒曲因有歌剧的外貌,被认为是丑化教堂音乐。两位大师在器乐中达到如此高度统一、连我们都一致奉为纯真的风格,怎么可能在其他类型的音乐中出现败笔?再说,老的“分曲歌剧”的艺术构思和现代乐剧一样完美;只不过审美因素纯属音乐,而不是文学;把19世纪的戏剧结构原理应用于老式歌剧,导致了对18世纪的抒情艺术的普遍误解和公开谴责,把不论是草率仓促之作还是富有艺术性的歌剧,都一棍子打死。

696

教堂音乐,尤其是古典主义时期的教堂音乐受到的谴责甚至比歌剧更加严厉。我们听这些圣乐作品时,一眼看到和欣赏的是它们的纯粹的音乐价值,因为那是一个我们熟悉其普遍原则和一些相应杰作的时期;可是对其宗教礼文和社会性,则需要一定的历史熏陶,多少需要如了解中世纪中期的教堂音乐那样进行深入的研究。

评论家显然从来不想一想,18世纪不可能设想出一种按照19世纪路子的声乐艺术,因此,它的出发点以及宗旨和我们不同。瓦格纳认为,抒情戏剧中音乐应该处于次要地位,受制于戏剧家的文学构思,与之呼应,必要时,甚至悄然隐去。而18世纪一位反映当时人信念的意大利歌剧史学家阿特亚加宣称,诗人应该把自己的权利无条件地交给音乐家;分歧就在这里。

---

① 爱德华·登特,收在《国际音乐协会文集》,XIV,501。

18世纪歌剧不是一种文学形式,因此它不知道我们要求于今天的歌剧作曲家的那种戏剧情节。它理解的情节完全不是那回事;除了终场,情节通常交给宣叙调,作曲家的想象在事情发生后才展翅高飞,让剧中人在咏叹调和重唱中作出最真挚的反应。这是纯粹的音乐构想,但丝毫不比我们现代的文学性乐剧所表现的艺术性差;我们之所以不能认识其效果和价值,唯一的原因是我们自己不能用欣赏18世纪绘画那样的心态来理解它。无论人们怎样"重写"这些歌剧的台本, 697 也没有用,无法"挽救它们,让现代听众接受",因为那样做是治表不治本。泽诺、梅塔斯塔西奥、达·蓬特不需要医治,需要改的是我们。音乐是那些人的最大关心,诗人不得强调自己的个性,在音乐与诗歌的合作中,诗人只是音乐家的代理人。由此看来,不难理解何以格鲁克的所谓改良歌剧相对说来是失败的。然而,格鲁克的成就绝对不在于他自己所宣称的让音乐服从诗歌,而是在抒情戏剧中更加凝练、更加经济实惠而内涵深长地运用音乐。格鲁克的歌剧仍是情感戏,不是情节戏;不过他的用词遣句比较干净,总的音乐结构更加紧密。这位伟大的音乐戏剧家本人一旦被自己的想象所吸引,便不由自主地首先是一个音乐家。即使像瓦格纳那样坚强的头脑,一旦被创作的热情所驾驭,也往往完全沉醉于音乐中,忘记了自己强加出来的种种戏剧结构规律。

这样一来,特别在19世纪晚期的乐剧中,刹那间背弃主流的文学审美说而回到纯音乐的构思的情况,造成明显的风格不匀称;老式歌剧倒是一种完整的艺术形式,信守自己的规律,无可厚非。早期作曲家习惯于把承载情节的清宣叙调交给学生去写,此事足以证明这种歌剧中情节之不重要。直到世纪后半叶,特别是哈塞杰出地运用宣叙调之后,抒情戏剧逐渐获得我们从古典谐歌剧那里得悉的那些品质。从纯音乐构思各种形式的声乐到从文学出发,这一渐变过程是从巴罗克晚期的末年就开始的,完成于19世纪晚期,那时影响之大,连纯器乐也有反映,在某些标题音乐的形式中更是达到"荒唐"的地步。那时,诗人不再可有可无,不再是为音乐服务的台本作者;诗人是主子,音乐家不能向诗人的权威挑战。

音乐的"文学化"是随着古典主义时期的大诗人和大戏剧家问世而认真开始的。但是,我们不可以把它看作单向的趋势,因为从克洛卜施托克起,诗歌本身表现出前所未有的音乐性。这是对戈特舍德在德国有效地提倡的、追求冷冰冰的正确修辞的法国唯理主义的自然的反动。由于新倾向不单纯是新的音乐观的结果,而是诗歌和音乐的重新结盟的结果,美学理论的改变必须发生在新文学运动的发源地德国。这样,对意大利天才统率的音乐艺术来说,反响不大。阿贝特指 698 出一个有趣的事实,到1791年,声乐必须立足于文学论已经深入人心之际,老的概念仍见于个别作品,如《魔笛》。这下就明白何以这部完美无缺的"音乐歌剧"会受到现代作家的无情批评,责备它"歌词不好"、"不连贯"、"没有目的的对比太多"、"花腔经过句没有内容",等等,等等,这些标准在文学性乐剧出现以前都被认为是不相干的东西。莫扎特和意大利谐歌剧的确反映新的文学立场,但我们也看见,它们把文学因素转化为音乐。他们这一世纪过后,随着话剧规律的强加于抒情戏剧,天平开始向另一端倾斜,特别是在德国。意大利歌剧还久久保留老的"音乐歌剧"原则;甚至可以说从来没有真正放弃。

18世纪歌剧的技术手段和它的审美理想惊人地吻合。巴罗克歌剧的大作曲家在咏叹调中无比精彩地描绘人的七情六欲,将它们化作音乐。这样做,在一定程度上用不着诗人为他们服务。巴罗克的基本力度布局,没有渐次过渡的尖锐对比,在咏叹调里已经忠实刻画,咏叹调通常描写对比的意境。这一特点自然造成"各自为政的歌曲",受到后一时期的大肆挞伐,后一时期希望看到戏剧冲突的心理积聚。以咏叹调为主的歌剧的统一性是由调性的合理部署和主题素材之用于结构来制造的,主题素材主要是音乐因素,在现代歌剧中已失去其结构意义,现代歌剧由文

学因素负责连贯和通顺。莱希滕特里特讨论过亨德尔歌剧中的调性的象征意义,[①] 但是,歌剧中调性的结构力量贯穿整个世纪,在《魔笛》之类的作品中仍很重要,《魔笛》将降 E 大调分配给作为这部歌剧基础的博爱理想,F 大调分配给祭司以及祭司的世界,C 大调为恶势力,G 大调用于插科打诨。如此运用调性在我们看来可能毫无意义,但是贝多芬仍对它无限景仰,认为《魔笛》是音乐逻辑无可超越的巨著。

巴赫康塔塔和受难曲中的返始咏叹调从来没有受到责难,但用在歌剧里就被视为可笑的俗套,是歌唱家硬加上去的。持这类意见的人忘记了带再现部的奏鸣曲三段体和建立于同一原理上的返始咏叹调之间的明显的对应。返始咏叹调有调性关系和转调的大致规律,和这一世纪后半叶器乐中的奏鸣曲式一样,是声乐中的结构规则。这一事实不仅为作曲家所承认,台本作家也承认,把歌词写得符合返始咏叹调的音乐原则。运用花腔经过句、伴奏的动机,或偶尔用描绘性的模仿,并不改变其基本的纯属音乐的组织。这一基本原理导致 18 世纪音乐的又一个习惯,受到现代人的深恶痛绝,那就是"毫无意义的歌词重复"。但既然布局是纯音乐的,作曲家只求用音乐表现剧中人的思想状况,如果需要更多的音乐来表现他的想法,总会把歌词冲淡。今天的作曲家如果还借用这种做法,完全可以责之为没有艺术性、态度不端正,因为他是在给歌词配音乐,而以前的作曲家是把歌词化作音乐。

699

比较静止的巴罗克情感歌剧转向已经需要情节的古典歌剧时,自然是衔接各个歌曲段子的宣叙调承载起戏剧的情节。有伴奏宣叙调的地位开始上升,成为戏剧情节的最有效代表。康塔塔和受难曲天生缺乏情节,因此宣叙调以另一种方式发展,它吸收抒情和史诗的成分,特别是叙述者(testo)一角,比歌剧宣叙调更具有歌唱性。宣叙调作用的变化必然较早发生在清唱剧里,因为清唱剧的讲解代替剧情,这一点十分重要。此时,为歌剧中有伴奏宣叙调的字句谱写音乐,逐渐和写康塔塔、清唱剧、受难曲中近乎咏叙调式的宣叙调一样用心,后者被约翰·塞巴斯蒂安·巴赫发挥到最高的艺术境界。

活跃抒情戏剧的同一音乐本能促使教堂音乐和歌剧和解,甚至在德国北部的新教康塔塔和清唱剧中也可见到。倒不是音乐家(包括巴赫和亨德尔)受到诗人的启发,而是音乐家迫使诗人适应他们的音乐想象。因此,完全谈不上"提高"康塔塔歌词的文学质量。可是,在讨论 18 世纪的教堂音乐时,我们不能像讨论歌剧那样简单而直截了当,有许多因素,如神学、礼文、哲学和传统,必须加以考虑,不像歌剧,可以服从审美信念的支配。另外还有新教和天主教音乐之间的鸿沟,需要以不同的标准分别对待。

700

新教的教堂音乐

启蒙运动给各种新教礼文带来混乱。人以及人的幸福成为启蒙运动思想的焦点,这种观念使 18 世纪的思想大大不同于以前的时代。研究人的精神生活成为最普遍的科学和哲学工作。时代的纲领体现在教皇的声明里;而人类思想和研究的真正目的是人自身。按照这条路子走去,启蒙运动的思想家必然遇到宗教这个巨大障碍,首先必须重新界定、解释宗教。宗教之成为道德信念,主要是受英国的影响。对于信奉沙夫茨伯里、托兰德、博林布鲁克的著作的劝人为善的理神论者来说,上帝的存在和本性可以理智地用大自然的演化而不必借助超自然的启示来证明。

---

① 胡戈·莱希滕特里特:《亨德尔》,莱比锡,1924。

上帝是最仁慈的，为人打开了通往幸福之道；过道德高尚的生活就是侍奉上帝，就是赞美上帝。如此简单化地界定宗教生活，也许是启蒙运动最典型的特点，在伏尔泰的名言中达到顶峰："如果不存在上帝，就应该造一个上帝。"

老式的神学思想被沙夫茨伯里化作艺术审美哲学。他以为在美丽的事物中看到的和谐也存在于宇宙中，而宇宙则是一部艺术作品，这个看法和文艺复兴的哲学家相同。上帝的活动反映在宇宙中，因此上帝成了艺术家，宗教则是承认自己为宇宙之一员的宣言。欧洲大陆的哲学家不理解这一观念之崇高，达一两代人之久，因为他们的理性立场坚持追究改建人生哲学有何实用意义。后来发生了里斯本地震的灾祸(1755)，粉碎了久已对莱布尼兹的公式养成的宝贵的信任，加强了唯物主义的倾向，在百科全书派身上特别明显。宗教逐渐变成伦理。这种态度不是一种无神论，只不过同教会及其形式主义决裂。启蒙运动攻击正统信仰和虔敬主义；在自由说理的进攻下，教会和宗教生活衰落，因为提倡宽容磨平了原本好战的教会的锋刃。释放人类精神使世俗兴趣超过宗教兴趣，马丁·路德的民众教会已属往事。

这一切在音乐中都有极其重大的反响，和宗教生活的其他方面一样，音乐离开教会。巴赫的音乐，特别是莱比锡时期所作的音乐，同民众失去任何联系，成为最升华最属灵的艺术音乐。巴赫始终是新教的音乐使徒，在一个几乎后继无人的领域里概括了路德派教会的精髓；亨德尔、泰勒曼、格劳恩和其他著名的新教教堂音乐家不过是给宗教歌词谱写音乐而已；他们的音乐已不再是教堂音乐。随着人从宗教仪式中解放出来，宣布人有按照自己的方式崇拜神的权利，提供崇拜用的音乐摆脱了礼文的枷锁。即使新教音乐家写作拉丁语歌曲，这些歌曲也不再是礼文歌曲，尽管有某种灵修味道，有宗教音乐的味道。新的讲伦理的人道主义不是教会的理想；但表现在音乐中的这一理想十分崇高，而且由于借用圣经内容而与宗教有关。但是，亨德尔的清唱剧不是教堂音乐，体现的是古典戏剧和高尚的神话音乐戏剧中同样存在的新的宗教理想。路德派德国主唱者的老传统绝迹了，清唱剧、康塔塔、受难曲变成了音乐戏剧，如在英国那样。前面谈论过清唱剧和受难曲的历史，看到虔敬主义凝神观照的因素取代了圣经，如今它们寻找新的居所，找到了音乐厅和剧院，18世纪晚期最著名的受难曲、整个19世纪依旧流行的格劳恩的《耶稣之死》就是在剧院首演的。后巴罗克时期的重要作曲家的有些清唱剧仍具有很高的音乐价值，卡尔·菲立普·埃马努埃尔·巴赫和约翰·亚伯拉罕·彼得·舒尔茨之流的作品当然具有很高音乐价值，但是气质和性质都是世俗的，不断偏离教会，为浪漫主义的清唱剧铺路。 701

没有了礼文，没有神学和哲学的保障、保持传统而没有强制性的信仰，这样一来，新教的教堂音乐几乎完全解体。但并不意味着完全没有音乐；事实并非如此，只是新教教堂音乐没有了横溢的才气。"圣歌"代替了新教教堂曲调的壮丽财富，是一些随便编配、黯淡、拖沓的会众歌唱，成了对宗教改革那一英雄时代的健康、活泼的众赞歌的讽刺。教会的长老和市镇议会力求简化礼拜仪式，只求"心诚"，不求"外表富丽"。在这普遍的衰落中，管风琴不再保持其古老的光荣。曾是新教教堂器乐的明珠的众赞歌前奏缩成歌曲似的小曲，显然是受圣歌的影响；只有在自由构思的托卡塔、前奏曲和其他非礼文用的乐曲中才有几个作曲家写出多少有些价值的作品。其中应该一提的有约翰·路德维希·克雷布斯(1713—1780，约翰·塞巴斯蒂安·巴赫的亲密学生)、约翰·彼得·凯尔纳(1705—1772，巴赫、亨德尔的知交)、弗朗茨·沃尔拉特·巴茨特德(1735—1814)和丹尼尔·戈特洛布·蒂尔克(1756—1813)。 702

随着德国新教教堂音乐的令人痛心的没落，有才能的主唱家消失了，代之而起的是一批不称职、没有想象力的办事员。市镇当局和教会当局精打细算，裁减经费，使许多教堂不得不解散圣

咏队。影响教堂圣咏队衰落的其他原因是大学音乐社和音乐欣会越来越流行，合唱普遍地被器乐取代。歌唱教育不受重视，学校无从为薄弱的圣咏队补充新生力量，在许多地方，甚至学生圣咏队也办不下去了。众所周知，巴赫在托马斯学校生活得很痛苦，因为同上司不断发生摩擦，因为他的音乐组织得不到足够的人员配备。新教教堂艺术的要塞尚且困难深重，苦苦挣扎，小社区更加不堪设想。伟大的歌唱剧作曲家约翰·亚当·希勒(1789—1801 任托马斯学校主唱者)对教堂音乐的兴趣一直不衰，在《柏林音乐报》(1793 年 3 月 3 日)上写道，对于人们无视音乐礼文的现实，他几乎是束手无策，没有能力改善事态。克洛卜施托克看到礼拜的缺点和低水平，企图加以改善，重写其中的一些歌曲。岂知好心之举反而带来灾难：许多二流诗人、主唱者和中小学教师不自量力，竟仿效大诗人的榜样，以翻新老的健康的路德派教堂歌曲为己任，以为这些歌必须改动，以适应他们这一代人的趣味。赫尔德和歌德都谴责这一“借启蒙运动之名进行野蛮破坏的行径”。

天主教的教堂音乐

历史学家想不通，伟大的巴罗克时期过后，德国南部居然如此迅速地从北部夺取音乐领导地位。可能是深深影响新教国家的头脑冷静的启蒙运动导致天平的新的倾斜，因为启蒙运动对信奉天主教的南方的影响不如北半个德国那么深刻。这时和往常一样，政治精明的罗马教会知道如何同化各种最异质的因素，同时保护并保证其基本的生存，顺便防止学术和艺术潮流突然中断。

年迈的玛丽亚·特蕾西亚于 1780 年去世。新皇帝约瑟夫二世雄心勃勃，立志建立一个一统的奥地利帝国，如今没有人反对。已故皇后一直对原有的风俗习惯和传统有所照顾，约瑟夫则取消一切特权，建立单一的中央集权政府。自从查理曼大帝以来，没有一个君主像他那样专心国事，没有一个君主如此狂热、如此执着地追求这一目标。约瑟夫没有子女，没有朋友，没有嗜好。他对谁都不信任，事必躬亲。许多规划中的一个要点是公布了宽容的法令，对所有教派一视同仁。这一措施中最显眼的是启蒙运动和上帝权利绝对论；在一个素来信奉天主教的国家里，解放新教徒是大胆的开明措施，但是约瑟夫精明地看到，作为中央集权政府，废除罗马教会的特权地位，建立国教，好处甚多。罗马教会依然是国教，虽然由国王严加管制。神职的品级取消，影响劳动和生产的迎神赛会和宗教节日减少。这位热心的君主，一个天主教帝国的这位罗马天主教的统治者采取的最激进的一个措施当数离婚制度的建立。约瑟夫的司法改革同样深远，强大的普鲁士国王不得不作出重大让步才能做成的事，这个大胆的哈普斯堡家的子孙大笔一挥就做成了：有钱的贵族和高级教士豢养奴隶的制度废除了。

进行这些改革的时机尚未成熟，社会接受不了。教士和贵族叛乱，连为他们自身利益而进行这些改革的民众也起来反对皇帝，不得不派军队执法。1790 年，约瑟夫在这片动乱中去世；去世前几年因自己的伟大工作不能圆满实现而伤心。利奥波德二世恢复旧政，罗马教会虽然政治上受到威胁，但是即使在斗争高潮期间，教堂里仍挤满了人群，挤满了信仰坚定的卑微的农民、市民和贵族，教会收回了失去的一切。新教的布道程序和礼文是不确定的，天主教则相反，一声令下，可以立时恢复活动，因为全世界的天主教信徒都用同一种仪式、同一种语言、守同样的信条。存在和影响既然不再受到威胁，教会照例愿意在自己的框架之内为了自己的目的承认和接受新哲学。

703

巴赫去世后，天平明显地倒向南部，不仅是因为歌剧盛行，还因为天主教教堂音乐坚持传统，传统的核心为弥撒。尽管在新教崇拜的中心——证道——前后都有大量伟大的音乐，但是新教 704 的崇拜可以什么音乐都不要，只要简单的赞美诗。弥撒则不然，弥撒本身就是音乐，精心构造的礼文仪式引发有机的音乐思维，除了纯粹的礼文仪式的需要外，还产生许多其他具有宗教目的和自由想象的音乐。在启蒙运动中，天主教的教堂音乐没有衰落，也没有停滞或倒退复古。充溢在歌剧中的为音乐而音乐的热爱，同样充溢在弥撒曲中。那不勒斯歌剧大师也是弥撒曲的大师，继之而来的灿烂的歌唱剧作曲家和古典主义时期的交响乐大师也是弥撒曲的大师。他们写的弥撒曲既非不虔诚，也不反对礼文仪式。天主教的教堂作曲家并不死守对18世纪的人已失去意义的过去时代的表情手法，而是利用世俗音乐的财富，特别是歌剧和交响曲，为教会服务。他们怀着一片真情这么做，把礼文内容化为音乐时的热忱不亚于写世俗音乐。他们这么做，无愧于蒙恩的无伴奏合唱时期的教堂音乐大师，不愧为那些令人钦佩的思想高尚的真正的艺术家的同道；因为后者也汲取尚松、牧歌、坎佐那和利切卡尔的巨大音乐财富，在自己创作的教堂音乐中综合了他们那一时代的音乐。

然而，18世纪音乐今天也遭到那一世纪的歌剧遭受的命运。大作曲家的弥撒曲被认为"既不符合礼文，又不符合天主教教会的思想、需要或艺术传统"。① 一百年来人为地建立的教会风格蒙蔽了我们的眼睛，使我们看不见圣乐也有理想主义，和我们在文学艺术中看到的、作为古典主义时代文学艺术特点的理想主义一样；理想主义体现在奥地利人的亲切随和和虔诚敬神的结合中。前者表现在萨尔茨堡的迷人的小夜曲音乐中，后者表现在协奏的教堂音乐中。小夜曲和弥撒曲和睦为邻，天和地相近。反对歌剧和反对弥撒曲的意见几乎相同，这一事实应该告诉我们，其中必然运行着某种逻辑体系。和"音乐的歌剧"一样，18世纪初期的弥撒曲中的歌词和音乐只是松散地吻合，就歌词的谱曲来说。由于结构几乎完全受音乐逻辑的支配，往往有片段歌词的不必要甚至讨厌的重复。然而，因此而得出音乐不反映歌词的精神这样的结论是错误的。起初，崇拜和礼文因素投降音乐（歌剧和交响乐）因素。由于作曲家关注世俗音乐要求的种种巨大风格和形式问题，在谋求新的综合的斗争中，礼文仪式是否得当，受寻求可塑性音乐结构的意愿和冲动的支配。交响乐乐汇从许多组成因素中脱颖而出时也有这种现象。歌剧、协奏曲、交响曲 705 在这里相争着，其间偶尔会忘记礼文仪式的要求。

教堂音乐的新的风格因素，也即结构的主要因素，当然是主题展开，和统治歌剧乐队和交响乐队的一样。变化因此从乐队开始，从而使奏鸣曲和回旋曲之类的重要曲式因素进入教堂音乐。这一倾向的始作俑者可以追查到佩尔戈莱西、约梅利、哈塞等人，不足为奇；他们都是重要的歌剧大师，都是新兴器乐风格的大师。这些意大利人和意大利化的德国人对声乐一往情深，绝不会误入歧途。奥地利乐派则不然，他们不得不调和许多不同的倾向，才能找到明确的解决方案与风格样式。富克斯的乐派仍存在于不少作曲家身上，意大利乐派自从卡尔达拉以来从未间断；有些德国作曲家如加斯曼信奉纯粹的意大利风格。另一方面，歌唱剧和交响乐也对教堂音乐起很大影响。交响乐的本能似乎最强烈，古典主义早期的许多弥撒曲，说得确切些，应该算作器乐，其中个别段落是由交响乐队演奏的"乐章"，歌唱声部是背景。许多《荣福经》和《慈悲经》用名副其实的序曲开始，人声只是在交响乐的织体允许时进入，加强一下和声。

这样造成不小的混乱，似乎比歌剧更难找到解决。多亏有追求完美、追求形式美、追求表情

① 见保罗·亨利·朗：《海顿与歌剧》，发表于《音乐季刊》1932年4月号。

和目的得体的古典主义冲动,困难才得以克服。如今,弥撒的不同段落的组合经过精心部署,如果不是通谱写作或用其他方法粘合在一起时,人们惯用重复第一句"Kyrie"(天主矜怜)的音乐[从而得到一个圆满的形式:Kyrie(天主 A)——Christe(基督 B)——Kyrie(天主 A)],《荣福经》和《信经》的结束段也一样。经年累月,奏鸣曲式也侵占了《慈悲经》。这时,弥撒曲往往以一段缓慢的引子开始,颇似庄严的交响曲序奏。后来,奏鸣曲式扩展到弥撒曲的其他段落。独唱咏叹调和《荣福经》那样的合唱部分也用交响乐方式谱写。偶尔,几个段落合成一个大的奏鸣曲式,最后用一段赋格,作为一个大尾声。没有什么能比这一变化更好地说明 18 世纪的纯音乐本能和观念了,这是在进步思想的压力下必然产生的变化。就歌剧和清唱剧来说,这一盛行的音乐概念顺理成章地用在返始咏叹调中;天主教的教堂音乐则不然,大多数的咏叹调是简单的二段体,只有经文重复再现时才允许采用返始的形式。交响性的乐队伴奏,古典主义作曲家用来技巧十分高明,甚至可以说炉火纯青。交响乐背景始终只是背景;在交响乐和教堂音乐两方面都训练有素的作曲家凭其敏锐的本能找到绝妙的解决办法。他们对合唱段落继续作显然是复调的处理,把独唱和花腔咏叹调往往压缩成一个段落内部的经过句,这样,创造了一个美妙的、匀称的风格,一方面采用歌剧和交响乐的各种手法,一方面又不失为当时一种独立的、典型的教堂风格。

706

和弦乐四重奏、交响曲一样,新的交响复调弥撒曲在海顿和莫扎特手里达到尽善尽美的境地。两位大师的早期弥撒曲都体现当时盛行的教堂音乐观,那就是:总的情绪意境根据礼仪经文的意思,具体谱曲时,则完全从纯音乐的考虑,不顾吟诵的韵律章法和连续性,随意重复个别音节、单词、甚至整个段落。此时,隆重的大弥撒曲 missa solemnis(庄严弥撒)和简短的 missa brevis(小弥撒曲)是不同的,后者切勿与新教的只有《慈悲经》和《荣耀经》组成的不完全的短弥撒混淆。莫扎特的小弥撒曲是宗教性室内乐的最高造诣。莫扎特早期的圣乐作品师法埃贝林和阿德加瑟,风格起先不如他的器乐作品那么明确。迁居维也纳,离开萨尔茨堡的保守气候后,他的具体音乐风格有明显的变化。总的说来,圣乐在他的创作中成为一个次要天地,但是,C 小调弥撒曲的合唱段落再一次散发出巴罗克的热忱和深厚,虽然所用乐汇远非严格的复调性质。这位青年大师不抄袭教堂作曲大师的手法,只是吸收他们的精神,把他们的精神融入他那一时代的乐汇。在同一首弥撒曲中,他还欣然在一个传统的半音下行的低声部上写一首巨大的八声部的夏空舞曲,还写了一些那不勒斯风格的花腔咏叹调,令人叫绝。我们在谈论未完成的作品时已经提到过这首弥撒曲,它是新古典主义教堂风格的杰作,无愧于天主教音乐的最优秀传统。在莫扎特的最后一部宗教作品《安魂弥撒曲》中,既有音乐逻辑,又恪守礼仪经文,恰如其分,是维也纳时代教堂音乐登峰造极之作。

九首小弥撒曲和八首大弥撒曲(1768—1782)让我们窥见莫扎特的信仰性质。他没有巴赫的庄严,也没有贝多芬的狂喜,但他在教堂音乐中给予我们纯洁的人性,绝不亚于巴赫或贝多芬。这些弥撒曲焕发出在意大利回忆辉映下的德国古典主义精神,里面有基督的形象,动人、纯洁、美丽,只有早期基督徒才见到的那个形象。莫扎特宣告自己信奉的基督教,不仅表现在他的弥撒曲中,这位在圣体节手持蜡烛虔诚地走在队伍中的天主教徒在《魔笛》中谱写了一首新教的众赞歌《天上的神啊、看里面》,属于新约的气氛,是含有共济会精神的深刻的宗教忏悔。不过莫扎特时期的共济会无意间流露人类追求与宗教建立真诚关系的普遍愿望。巴赫、贝多芬、莫扎特三大天才唱的是同一个调,不同凡响、鞭辟入里,令人心悦诚服,都用管乐器的庄重和弦来象征超自然的神。咏叹调与合唱《啊,冥神夫妇伊西斯和奥西里斯》宣告不死,众赞歌式的咏叹调《在这些圣殿里》表明基督所体现的永恒的爱,共济会的祭司身上则绰约可见基督的人性。

707

《安魂弥撒曲》以其沉穆的对位写作、扣人心弦的戏剧语言和天使般纯情的恳求,不愧为古典管弦乐弥撒曲之冠,可惜,莫扎特未及完成便悲惨地去世。年迈的海顿承担起证实弥撒曲的艺术地位的责任。海顿的巨大的旋律天赋和平易近人的无穷创意已见于早期的弥撒曲中。他的写作精美、美妙动听的合唱歌曲不求助于复调,除非是合唱赋格曲之类的具体的对位乐章,那时,整个乐章是对位。海顿把主要角色分配给人声,乐队偶尔出一把力,参与主题。在《圣塞西利亚弥撒曲》中,"他道成肉身"(Et incarnatus est)一段用戏剧性宣叙调,效果极佳。继宣叙调后,海顿用一首咏叹调,这么做的形式根源便一目了然。一般说来,海顿对独唱段落不像大多数同时代人那么感兴趣,他用四个独唱声部的重唱,与大队人马的合唱相抗衡。这种做法是德国南部巴罗克的教堂音乐的残余,而德国南部巴罗克教堂音乐溯源到更早的威尼斯和罗马。

这位六十岁老人第二次访问伦敦归来,重新写起天主教的教堂音乐来。中断十四年后创作的音乐和莫扎特的C小调弥撒曲、《安魂弥撒曲》一起,同为古典主义教堂音乐的最高极致。交响乐队和复调合唱这两个极端都得到加强,同时又相互接近,因为一方面,乐队的乐汇被注入交响乐的辽阔气势,一方面,合唱越来越复调化,有走向赋格曲、特别是二重赋格的趋势。莫扎特的《安魂曲》中的《慈悲经》和海顿写于1796—1802年间的六首大弥撒曲雄辩地证明这一点。海顿的这些弥撒曲(按其创作先后分别为"神圣"、"定音鼓"、"纳尔逊"、"特蕾西亚"、"创世纪"、"和谐")运用配备完全的交响乐队。总的味道自然是交响乐,但有广泛采用复调的特点,有许多卡农和精致的赋格。 708

海顿从人的角度构思宗教的理想、基督的形象。他告诉第一个为他写传记的朱塞佩·安东尼奥·卡尔帕尼说:"一想到上帝,心就欢喜地跳跃,没法叫他的音乐不跳跃。"这话当然不是说他把圣乐和世俗音乐胡乱地掺合在一起,而是一种理想化的完全一致的人生观,其中有眼泪、有欢笑,各得其所。这下我们就明白,为什么海顿谱写的《受钉十字架》比哭哭啼啼的更加感人,为什么海顿在《定音鼓弥撒曲》中敲出战争的气息,为什么《荣福经》光彩照人,喜形于色。

古典主义时代,教堂音乐蓬勃发展。天主教教堂音乐的巨大产量甚至影响北部。观察新教作曲家同天主教的音乐生活达成和解,颇有意思。约瑟夫·阿洛伊斯·施米特包尔(1718—1809)在斯图加特师从约梅利,1776年后在卡尔斯鲁厄任指挥,他是努力写作两大教派都能用的音乐的作曲家之一。他的清唱剧《朋友们在救世主墓前》(1783)在天主教崇拜时也能用。海顿、莫扎特、稍晚的贝多芬、舒伯特和凯鲁比尼等人的崇高理想,不久便遭到粗制滥造的破坏,引起后古典主义时期天主教教堂音乐的惨痛衰落。再小的乡村教堂的管风琴师都认为自己有责任写弥撒曲,成百首地写。但是,古老的教堂音乐的巨大财富的复兴和一个认真的新天主教教堂音乐作曲乐派的诞生都不能遏制那股毫无诚意、毫无灵感的天主教教堂艺术的浪潮,其影响时至今日还十分强大,这是不可否认的事实。

18世纪的音乐实践·管弦乐队的建设作用·演绎艺术

我们的现代音乐实践以印刷谱为依据,加上精确程度不一的关于表演方式的指示,但印刷谱给人的音乐印象比较含糊。所以,如果现代艺术家一味追求通常所谓的"重新解读",也即演绎,

709 他会背离谱上所印的指示，其中有浪漫主义晚期以来对原来乐曲大量添加的指示，也有较早的大师们编订的颇有教益的版本中提供的。通过"重新解读"一份乐谱，我们看到了与原曲大不相同的速度、力度和连断奏法；"重新解读"不是指表演艺术家有权利和义务把他自己对所表演乐曲的看法告诉我们。任凭有多大的自由，一个真正的学者和内行不会把一首古典奏鸣曲的第二主题弹得太慢，不会用弹丧歌的方式弹一首活泼的众赞歌前奏曲，也不会把一首风趣地闲谈似的交响曲末乐章弹成争先恐后的乱哄哄的乐器赛跑，虽然这类罪行不仅常有人犯，甚至还受到现代"演绎"派的鼓励。

18世纪前半叶，表演艺术家的负担比现在繁重得多，他不仅要演奏演唱一首乐曲，还要对它进行最后的加工。作曲家只写下乐思的梗概，让指挥、歌唱家和器乐家根据场合需要用装饰音和配器来润饰那些光秃秃的线条。当年的歌剧总谱给予现代学生莫大困难，因为歌剧总谱只有供指挥用的一些笼统的指示，其他几乎什么也没有。许多总谱连数字低音的数字也不标上，让负责持续低音的演奏者任意选用和弦。如果再加上"量体裁衣"式地为演员定制角色的习惯（这种做法继续该整个世纪），就不难理解何以复兴早期巴罗克歌剧的可能性几近于无。当年的管风琴师和音乐指导理应掌握即兴对位的技巧。穿插在亨德尔清唱剧中的管风琴协奏曲的美妙的复调展开受到举世钦佩，然而，在印刷谱上看起来毫不足道，根本不能使人想见当年演奏的实况。布克斯胡德、赖因肯和巴赫即兴演奏的赋格和夏空同样出神入化。直到贝多芬时，在管风琴和楔槌键琴上即兴演奏还是一门极受珍重的艺术。

由于管风琴家和音乐指导通常是训练有素的作曲家，所以他对乐曲进行的润饰一般具有音乐家的修养和趣味。红歌唱家则不然，阉伶或头牌女伶往往给返始咏叹调的回复部分添加与伴奏格格不入的华彩装饰。一些或因其在宫里掌握音乐大权，或身为歌剧经理如亨德尔而有权对歌唱家发号施令的作曲家坚决要求尊重自己的音乐，多半亲自写明装饰音，陪歌唱家练，直到他们熟记不错为止。

710 歌剧和天主教教堂音乐常常是由歌唱家表演的，因此只好听凭他们摆布；新教的教堂音乐（亨德尔的清唱剧之类的非礼文式作品当然不在此例）倒是不受任意歪曲之灾。这是很自然的，因为德国的主唱家简直和学生（唱诗班就是由学生组成的）生活在一起，严格管理学生的学习和演唱。主唱家享有至高无上的权威，而且不难维持，因为教堂音乐的演唱人数通常不多，每个声部很少超过四人，乐队二十人左右。

18世纪中旬以后，作为音乐实践重要因素的即兴艺术开始衰落。即兴在北部仍然流行，利奥波德·莫扎特在他那部影响深远的小提琴教程中不满意演奏家任意胡来，强调作曲家有权利、也有义务精确地标明装饰音。器乐家们很快习惯了这种新办法，但是歌剧中仍常见任意装饰和华彩。韦伯在19世纪初同德累斯顿剧团的歌唱家冲突一事是众所周知的。最认真地为"干干净净地唱"而战，是由无畏、无情的格鲁克发起的，格鲁克在巴黎成功地把敬畏上帝的思想灌输给歌唱家。莫扎特在维也纳和布拉格废除了除华彩乐段以外的任意装饰；但是在意大利，伯尔尼看到炫技家不可一世的局面未见稍减。

18世纪器乐取得的巨大进步使管弦乐提高到几乎与歌剧平起平坐的地位。乐队尚未成为一个把不同性质的乐器放在一起以供自由使用的群体；它同音乐素材紧密联系，是用于结构的一个主要手段。巴罗克乐队像管风琴音栓，始终如一地紧跟各个复调声部。乐队写作与管风琴音栓法有关，此话不假。弦乐器和持续低音这一同质乐器的大群体是乐队的基础，犹如diapason（哨管音栓）之为管风琴主要的基本音栓。管乐器加在弦乐器上，犹如簧管音栓之加在哨管音栓上，

也就是，或者作为独奏音栓，通常保持在全曲或整个乐章中的主要地位，或者在力度上（不是在色彩上）支托弦乐器。这样，音色、力度和曲式紧密结合成一个结构整体。巴罗克的乐队写作爱用成组的弦乐器、成组的管乐器或成组的铜管乐器，这样的分类完全符合当时音乐风格的平台式力度。现代论配器的著述家通常把巴罗克作曲家处理乐队的方法说成“原始”，但是，只消看看他们的结构原则多么出色地贯彻始终，便不难驳斥这种指控。新教的北部偏爱管乐器，特别是铜管乐器，弦乐器作为补充，和意大利统治的南部以弦乐器为主、管乐器为辅如出一辙。随着巴罗克逐渐向洛可可转变，这层关系消失。复调转为主调，结果缩小了四部写作的重要性，最高声部成为乐思的代表。富有表现力和极其灵活的最高声部，加上它的装饰和华彩，需要一种不同的处理方式；成组的乐器重奏被打破了。随着意大利歌剧和弦乐征服全世界、以其美艳照人的歌唱性排挤掉北方的古板粗壮的巴罗克风格的同时，发挥人声之壮美的歌剧咏叹调成为所有音乐的楷模。 711

前一章中，我们追溯“交响乐从歌剧的精神中诞生”的复杂过程。这一点最忠实地反映在乐队本身，乐队放弃了巴罗克风格的鲜明的平台式力度，实行力度渐次过渡的新的风格原则（著名的“曼海姆渐强”），把歌剧的伴奏和美声唱法同纯器乐的理想相调和。这样就需要重新组合乐器。弦乐器组仍是乐队的主体，但弦乐组的组成部分如今有细致分化。管乐器不再用作和弦乐器同等重要的群体，而是要求它们融汇在一个圆通、统一而多姿多彩的合奏音响中。结果，像小号之类以前承载旋律的乐器，降至作为音响后援的卑微地位，需要时才用来增强音响。（到 19 世纪后半叶，我们会看到这个降级的乐器重新恢复其过去的荣耀。）

我们已经讨论过持续低音和羽管键琴的消失，讨论过由管乐器取代随之而消失的“乐队持续音”。到伟大的古典交响乐派来临时，乐队已完全改造，成为一个美妙的灵活可变的群体，能发出各种各样的力度和音色，完全不同于固执不变的巴罗克乐队。但是，乐队“效果”和音色无论多么丰富多彩，本身决不是目的，因为古典主义风格要一切细节服从一个中心思想，那就是创作的有机演化，单纯效果毫无立足之地，除非效果同整体呈具明确而合乎逻辑的关系。这不是说古典交响曲没有丰富的精彩的管弦乐效果，精彩的管弦乐效果必须出自音乐素材的要求，而不是出于乐器的技巧性能。从巴赫到莫扎特到贝多芬和舒伯特，大作曲家偶尔“用音作画”的情况在众多的巴罗克和古典器乐作品中极为少见，甚至可以说是偶见的，不能当作某个流行风格的指数。配器和音色巩固并烘托布局的结构；巴罗克如此，古典主义时期也是如此。打断线性进行是违反严格的持续的复调声部写作原则的，巴罗克器乐合奏的音色也最好在一个乐章或一个声部中保持同一。段落与段落之间有细微区分的二元化的奏鸣曲式则相反，要求能恰当提高作为这类曲式结构特点的对比性的处理。19 世纪中主观表现的大大增长迫使器乐合奏（从弦乐四重奏到交响乐队）解放音色，直到音色排挤一切，在印象主义的作品中成为一个造型手段，在许多时候甚至成为作曲的主要目的。古典主义作曲大师把乐队看作个别乐器的集合，每一个乐器在特定时刻都可以召来单独贡献自己的力量而无损于交响合奏的必不可少的统一性，交响乐是不允许不得当地突出个性的。 712

前面说过，乐队的乐汇完全依靠得当的音乐乐汇。这话似乎不说也罢，而且任何时代都可以这么说，可是，在随后几个时代里并不尽然。古典主义时代的作曲家熟知乐器的乐汇特点，只要在总的音乐布局下行之有效，总是努力利用这些特点。海顿、莫扎特和许多同时代人无比高明地取得乐队和乐器之间的理想平衡；贝多芬在乐器不能适应他的乐思时，令乐器作牺牲；更晚的作曲家则动辄改编乐思，以适应乐器的技巧。古典主义以前的交响曲用的配器简单，以合理部署音响来刻画形式。同时有华彩的跑句、有切分音以及取自当时歌剧场景的表现“愤怒”、“悲恸”、“驱

邪"、"复仇"等大套现成的招数,丰富乐队的表情性能,赋予乐队海顿以前那一代人从未见过的活713 力。其中有些套数一成不变地用下去,今人还以为是纯交响乐风格的范例而钦佩不已。所以,舒伯特的《未完成交响曲》开始处的低音提琴的拨奏模仿悲愤和惊奇的心跳仍能引起高度紧张,其实那是谐歌剧中特别常用的手法(19世纪的作曲家可能没有意识到它的由来)。同度演奏或八度重复也是典型的歌剧手法,浪漫主义晚期交响曲中用得太多,古典主义和早期浪漫主义的作曲家则用来效果美妙;这两种手法成为交响乐风格的有机因素。同度显然源自海顿和迪特斯多夫的作品中的幽默和莫扎特器乐作品中的同度经过句的戏剧激情和美艳光采。维也纳乐派喜欢把小提琴和大管、中提琴和双簧管,以及其他乐器相距一个或一个以上八度组合使用,这一做法在咏叹调的伴奏中已司空见惯。

奏鸣曲的二元化原则也体现在配器中,特别明显地表现在不同质的音响的交替中;将乐器进行不同组合,求得对比。巴罗克不允许在一个乐章内如此,但是佩尔戈莱西在谐歌剧中早已用过。狂飙运动更加强烈的主观主义要求既能表达强烈激情又有歌剧那样效果的器乐语言。约梅利和曼海姆乐派为之铺路;激越的全奏开始是否与主题素材有关,并不重要,而是为乐器的情绪和形式作有效的铺垫;在《英雄交响曲》之类的作品中至今犹光彩四溢。古典主义大师如今开始交替使用或结合使用各种不同的乐器组,这一做法是回到巴罗克配器法的标志。不过,倒回去求助于成组结合的目的,现在不仅仅为了制造回应式效果;巴罗克的力度复合体的对比原则如今配上古典主义时代的区别细腻而灵活的乐队,形成两种方式的美好结合。平台式力度及其相应的鲜明的色彩布局一般被换成层次渐进的力度。有些现代指挥把它理解为每一句必须大加渲染。其实,古典主义作曲家在指示中已明白指出,不需要额外的"处理"。如果没有指示,也绝不是疏忽,而是作曲家希望保持速度和力度不变。

奏鸣曲的二元化原则从萌芽时期起就受某些乐队手法,如全奏和独奏手法的引导。交响乐思想的进一步发展总是继以管弦乐语言的类似变化,而且因这些变化而得以发展,这些变化大大有助于界定、表明段落和素材,这在交响曲中十分重要。木管乐器的独立性加强,参与越来越细腻、越来越重要的主题演变。从前,真正的洛可可风格满足于组织松垮的二部或三部结构,裹上714 无用的垫料。古典主义交响乐队的运作靠全面、细致、持续不断的四部写作,对所有乐器一视同仁。从莫扎特的《朱必特交响曲》之类的作品中可以窥见这一运作原则贯彻的程度,在这些作品的末乐章里,连笨重的铜管和定音鼓都自豪地对主题性复调织体作贡献。卡农因素出现在小步舞曲和三声中部中,以前在古典主义大师的早期室内乐中看到的新的器乐合奏复调如今得到配器法的明智的响应。18世纪80年代古典主义盛期开始时,奏鸣曲和交响乐配器、形式、作曲技巧和音响融汇一体,相互影响。当格鲁克尚不愿意跨出按戏剧性需要来调和他的管弦乐色彩之际,维也纳大师,特别是歌唱剧和谐歌剧的作曲家用色彩绚丽的配器为音乐结构服务,这一高明技巧便于制造出奏鸣交响曲的再现部所必需的微妙变化。布局和色彩像古典主义时代的器乐风格那样完美地统一,可谓空前绝后。

18世纪大部分的管弦乐仍是"室内乐",受时代的社会需求所制约。法国的社交生活习惯已为全世界的贵族阶级所接受,被上层中产阶级所模仿,它们要求较小的专业人员组成的乐队。布尔乔亚的许许多多业余团体,特别是大学音乐社,也是亲切地以音乐会友为宗旨。18世纪第三个四分之一年代里,奥地利、德国和英国的乐队平均有十二把小提琴,二至三把中提琴,同样数目的大提琴和低音提琴,另外还可能加上长笛、双簧管、大管、圆号、小号和定音鼓,标准编制为两支双簧管、两支圆号,加上弦乐。即便如此,许多交响曲还注明"双簧管和圆号可用可

不用”。到 80 年代，个别乐器的音域增大，乐队也随之增大。管乐器的炫技写作说明管乐器演奏技巧的长足前进。大约在这个时候，乐队开始扩大，以应付对更大音响的要求。这个动力来自意大利歌剧和法国的音乐会生活。利奥波德·莫扎特在报导儿子的《米特里达特》1770 年在米兰的演出时说，乐队有十四把第一小提琴和十四把第二小提琴、六把中提琴、两把大提琴、六把低音提琴、两支长笛、两支双簧管、两支大管、四支圆号、两支小号和两把竖琴；换言之，几乎是现代编制的乐队了。大约同时，盛名远扬的曼海姆乐队有第一、第二小提琴各八把，四把中提琴，两把大提琴，两把低音提琴，三支长笛，三支双簧管，两支单簧管，四支大管和五支圆号。弦乐器和管乐器之间的老差距依然很明显，特别是把公爵的战地号手和鼓手也算在内的话，虽未见载于文献，但大家都知道它们参加过乐队演出。戈塞克领导下的“爱好者音乐会”(Concert Des Amateurs)重新用平衡的乐队。一年年过去，演奏员一年年增加，亨德尔最早演出《弥赛亚》时，用了大约六十个歌唱家和器乐家，18 世纪 80 年代举行百年庆典演出时，参加人员多至八百人，甚至一千人。柏辽兹在他那本论配器法的著作中提出的乐队编制在我们看来已觉荒唐可笑，但比起这个庞大笨重的阵容中的二十六支双簧管、二十八支大管、十二支圆号和十二支小号来，怎能不叫他眼红？ 715

尽管 18 世纪中时常提到大乐队和大合唱队，18 世纪的管弦乐的性质比较亲切，所以要求小乐队，18 世纪的合唱作品要求的人数也不多。虽然今天的音乐厅要求音响宏大，施威策还是建议演出巴赫的作品时人数要适当：合唱队一百至一百五十人，乐队五十至六十人。莫扎特的交响曲应该用四十人左右的乐队。

18 世纪初，出现一些讨论指挥艺术的论著，在法国特别多，自从吕利以来，对打拍子以及通过指挥棒来表示已有彻底现代化的概念。除了特别在歌剧中用指挥棒外，指挥家常常用卷得密密实实的一小卷谱纸，有时就空着手指挥。直到 19 世纪初，还有人用小卷谱纸指挥，1826 年韦伯在伦敦指挥音乐会时就是这样。德国人照例学意大利人，在羽管键琴上指挥，只有在需用很大乐队时才打拍子，他们对法国体系持有疑虑。直到这一世纪中旬以后，比较现代化的法国方法才有人在外国采用。当时的理论著作反映意大利和法国体系之间的争议，但是法国的指挥方式更新，被广泛地接受以后，争议逐渐平息。

指挥教堂音乐、歌剧和器乐的方法各不相同。在条件较好的宫廷歌剧院里，通常有一架羽管键琴供指挥用，一架供演奏持续低音用，如果指挥不弹伴奏的话，持续低音演奏者还伴奏清宣叙调。唱歌的人如果荒腔走板，跟不上乐队，指挥就用琴把他们拉回来。这些都是重要的技术问题，但是在羽管键琴上指挥的首要任务是用和弦来标点音乐；断开长音；强调拍子，让所有的演员随时知道总的节奏；哪一个歌唱家或器乐家忽然找不到谱上的位子时，指挥填补他的声部，直到他跟上整个队伍。有伴奏的宣叙调有热情似火的戏剧性经过句，特别困难。它们的进展像狂想曲，指挥必须十分警觉，在上一句的最后一个音节唱出前及时弹奏和弦，引进乐队，以免跟不上那些打断歌唱声部、宣告每一句内容的激动的和弦和跑句。指挥的任务如此多面、如此费心，几乎没有可能照顾每一个细节。这时乐队长有责任帮助他打拍子，或把琴突然往下倾斜，或用弓子击打。乐队长和琴上的指挥合作，成为 18 世纪大部分时间的典型指挥法。其中最重要的是 maestro al cembalo (羽管键琴大师)或 Kapellmeister(乐长，照例由当地的作曲家担任)，乐队长帮他排练乐队，监督乐队在表演时恪尽其职。这一世纪后半叶，将近世纪末，指挥慢慢发展成现代的模样；换言之，他不再那么关心自己的创作，因为他被要求演奏许多其他作曲家的作品。进入 19 世纪时，韦伯就是一例，在规定的时间内他只能演出一部自己的创作，不得演出更多。 716

乐队长和指挥的双重领导贯彻整个世纪，到贝多芬时代还在应用。不用说，这样的分工常常产生矛盾和分歧，特别是从70年代起，弹奏持续低音已成为老古董。这时，拉小提琴的乐队长的地位上升，他负起指挥交响曲的责任，歌剧指挥则保持其在羽管键琴上的位置。所以莫扎特仍然在琴上指挥他的歌剧《后宫诱逃》。不过，大的合唱作品仍保持这种老式的双重领导。贝多芬的第九交响曲仍由弹钢琴的人和打手势的乐队长指挥演出；贝多芬自己也在打拍子，只是这位失聪的大师不知道演奏员和歌唱家服从的是另二人的指挥。

一个好的乐队的乐队长根据羽管键琴校正自己的小提琴的调音，然后绕着乐队走一圈，检查每一个乐器的调音。如何安排乐队的坐位，使人人都能看见指挥，煞费苦心。在维也纳、德累斯顿、斯图加特、巴黎等地的著名剧院里，指挥们为自己明智地安排各组乐器的坐位而骄傲。管弦乐音乐会上，音乐家习惯站着演奏，后来，坐在板凳或椅子上演奏的“维也纳方式”被普遍接受。18世纪前半叶的文章作者无不抗议教堂里唱诗班指挥发出的噪声。他们用脚跺地，用纸卷敲桌子，总而言之，“淹没了音乐”。马特松等人提议用一根让人看得见的棍子，不要发出声音。可惜，卢梭的《词典》中提到的“很硬的大木棍”实在太大太重，因为它往往不是用来在空中比划，而是用来敲打什么硬梆梆的东西，使合唱整齐。指挥因此而获得“砍木工”之称。

717

毫无疑问，有些演出的确吵闹。当时人的抱怨和一些趣闻，如吕利被自己的笨重“指挥棒”击伤致死的故事，导致人们普遍以为“古人”不懂指挥，古人演奏音乐只是乱来一通，锯弦乐器的和吹管乐器的居然能够合在一起，全靠运气、靠祈祷、靠一下一下“砍木头”。德高望重的指挥塞尔吉·库塞维茨基声称：“乐队指挥始于19世纪末，到我们现代才真正繁荣。”① 不用说，如此偏激的看法必须归咎于对现代音乐工业以外的音乐的天真无知。曼海姆、德累斯顿、柏林、巴黎、伦敦和其他许多音乐中心的乐队都经它们的能干的乐队长和指挥训练到尽善尽美的程度。弦乐组由乐队长单独训练，教以性质统一的演奏技巧，统一的弓法。至于指挥，严格的纪律、演奏的高度精确、配合之默契，早已是吕利的规矩。富克斯、哈塞、格劳恩和施塔米茨也都以不辞辛劳的排练和演奏著称。老一派的人，特别是约翰·塞巴斯蒂安·巴赫，对于数字低音可谓精益求精 。一有可能，巴赫亲自把数字低音写成四个声部。可是，随着传统的衰落，巴罗克风格趋于稀释，大多数作曲家和指挥满足于狂想式的持续声部，只用来填补配器中的和声空隙。指挥们认真研读作曲家的总谱，掌握演奏上的困难，熟悉乐谱所表现的“情”。指挥歌剧和清唱剧时，他们熟谙歌词中的每一个字，研究伴奏音乐的表情分寸。格斯纳校长介绍过巴赫排练他那小小的歌唱家和演奏家队伍时无比细心，提示歌唱家何时进入、提示音高，为了把问题说清楚，他或拉提琴，或弹羽管键琴，或出声唱。马特松提到过，哈塞在汉堡歌剧院的排练，人人惧怕。这位优秀的音乐家一丝不苟，谁演奏得不满意，就勒令回家；歌唱家的声部“一个一个音地练”，直到他满意为止。

718

到古典主义盛期，艺术作品和艺术作品的演释之间的差别缩到最小；至少总谱的面值忠实地再现在实际音响中，演奏家的任意改动不得影响旋律与和声，只能改动力度、速度或许配器。忠实遵循总谱的要求更加严格，像格鲁克这样的指挥家对此要求特别严酷。亨德尔和约梅利已经叫人害怕，格鲁克更是叫乐队成员畏惧，格鲁克负责演出时，乐队成员要求双倍工资，因为排练之艰苦可谓少见。“再轻柔的 pianissimo，他还嫌不够；再强大的 fortissimo，他也嫌不够。”有关托斯卡尼尼的专横要求的传说，比起格鲁克为追求对总谱的最大忠实而强制执行的斤斤计较来，相形见绌。格鲁克在剧场里走来走去，听乐队重复某些段落，推敲音响的平衡，器乐家似

① 参见戴维·尤恩：《挥舞指挥棒的人》，序言，纽约，1936。

乎做到应有的效果后，他审查每一个歌唱家，接着对舞台调度提出苛严的要求。排练20、30甚至更多遍，在巴黎习以为常；但演出之完美无瑕、声情并茂，令所有资深评论家倾倒。这位心比天高的大师不满足于把自己的信念写在总谱上，还坚持总谱必须严格遵循，从而成为第一个伟大的现代指挥，比所谓的乐队指挥问世日期足足早一百年。《奥尔菲斯》和《阿尔切斯特》的作者如此严谨、完美，为人师表，可惜，他的作品过去和现在不断受到任意摆弄，令人倍感遗憾。从柏辽兹、瓦格纳、施特劳斯到波丹茨基，指挥们无不以为必须给这些巧妙精美的总谱重新配器，重新安排声乐部分。

莫扎特是又一位要求严格的指挥，把自己的热情灌输给乐队和歌唱家，还强调演技。

赖夏特是把羽管键琴从乐队中取消、站在或坐在谱架前指挥的人之一。尽管受到各方面的指责，赖夏特的态度证明琴上指挥的人必须让位于挥舞指挥棒的人，因为如莱尔史塔勃在1789年所写，羽管键琴的伴奏不再是必需品，只有蹩脚歌唱家才需要它。 719

18世纪音乐的社会学概观

现代历史学家称18世纪为启蒙时期或专制主义世纪。这两种概念之间的明显矛盾，上文已经提到过，其实两者有着某种因果关系。专制主义时代的又一个矛盾是中产阶级的影响遍及生活的各个领域，严肃的生活方式同贵族的讲究的社交生活形成对比。在这个影响下，文学艺术离开了洛可可的闪闪发光的优雅，转向古典主义的诚挚真切。这些表面现象不仅仅事关艺术，因为这里统治着一个信念：这种新立场带来道德升华，舍弃宫廷艺术的“伤风败俗”，追求以希腊圆柱为象征的失而复得的古典的宁静，希腊圆柱又一次成为建筑的信条。人们心甘情愿地、如释重负地投降比较清醒的生活，以为戒绝了巴罗克的烈性饮料后，他们可以重新获得健康的文化，免除纵欲后心灵上的不舒适。

精神境界和倾向固然是全欧洲的中产阶级社会扩张和政治扩张的结果，但是，不同社会阶层之间的隔阂仍是社会生活的显著特点。贵族和小土地拥有者之间隔着一条鸿沟，内部还有种姓等级之分。中产阶级忠实遵守严格的社交规矩和礼节，不亚于贵族。市镇权贵懂得如何对小商人显示他的优越性。所有人都必须有人格的尊严和礼貌的行为，只在程度上有所不同。贵族有男仆、有跟班，必须按爵号头衔称呼他；批发商的穿着必须有别于殷实商家的老板，商家老板又比开小店的人高一等。贵族上大学，但不读学位——学位被认为是职业标志；贵族不需要职业，他长年游历欧洲。文学艺术繁荣，但是文学艺术的代表在社会等级中地位很低。大学教授活跃于各个学科领域，执政贵族或市镇官员时常向他们讨教，但是他们受到的待遇像奴仆，如果提出不合君王爵爷心意的建议，就被投入监狱，最说明问题的例子是约翰·雅各布·莫泽尔（1701—1785），他是德国最伟大的公法学家，是第一个把法官的渊博学识这一现代装备应用于国际法讨论的人。虽然他写了千百卷著作，虽然每一个学法律的人、每一个德国官员和城邦首脑都乞助于他的意见，有一次因观点与公爵主子相左而被打入地牢五年之久。国家或封邑越小，艺术家和学者的命运越惨。连歌德也常常抱怨没有自由，被使来唤去干粗活——而他所伺候的君主还算是开明的。 720

音乐家的社会地位落入最底层，只有意大利除外，意大利永远欣赏自己的艺术家。音乐家不

过是跟班〔法国宫廷作曲家的头衔就是“valet de chambre”(内室侍仆)〕,身穿号衣,在亲王府第中的地位是仆人。事实上,贵族府第雇佣男管家、园丁花匠和厨子时,也考虑他们的音乐能力。海顿在艾斯特哈齐的乐队队员中有一部分就是这些佣人,别处,甚至整个乐队由家仆组成。不过,这些人中确实有许多优秀的器乐家和歌唱家。

委约作品,是贵族的高尚职责,一直延续到贝多芬的时代,包括贝多芬的时代在内。委约作品的情况很多,作曲家的产量很大;一个最小的封袋里装有六七首奏鸣曲或协奏曲,装一打的也不为少见。连贝多芬年轻时还习惯于接连创作三首奏鸣曲和室内乐曲,有一组弦乐四重奏 op.18 包含六首。不幸的是,作曲家通常是白白劳动,直到后世才被人欣赏,因为委约人往往不提供演出的机会。相反,专制主义和财产垄断突出地表现在文学艺术中;身为望族,有声誉,有地位,就必须有丰富的藏书,收集知名作曲家的作品,而这些藏书不对外公开。歌剧是排外的贵族艺术的标志,直到这一世纪结束,始终是意大利独有的,因为在别的国家没有歌剧生存的民族基础和群众基础,在意大利,歌剧是一门真正的国剧,为全体人民所有、供全体人民享受。宫廷团体照例是不准公众参与的,直到这一世纪末,宫廷乐队和歌剧院才向民众开放,收费入场,而以前只是在极其难得的节庆上应当地亲王大人之邀而得以进去。原来的宫廷贵族音乐聚会是一些人忙于演奏演唱,另一些人作为客人听。大学音乐会社这些学生组织则自我娱乐,不请听众,最多有几个朋友和同行。

721

爱好音乐的这类活动在整个世纪中很普遍,但是,新的社会秩序带来另一种公开的音乐活动。资产阶级提出自己的主张,公开音乐会成为他们的一个行动天地,同排外的贵族圈子相对抗。虽说最早的真正的音乐会组织是 1725 年在巴黎成立的 Concerts Spirituel(圣灵音乐会),收费入场的公开音乐会的萌芽还得回溯到 17 世纪。国王乐队的领班约翰·巴尼斯特(1630—1679)似乎是第一个为营利而举办公开音乐会的音乐家,有 1672 年 12 月 30 日《伦敦公报》上的广告为证。巴尼斯特死后,皇家乐队的另一个成员罗伯特·金(1711 年后去世)在 1689 年获得进行同类营业的执照。他与约翰·沃尔夫冈·弗朗克(生于 1641 年左右的 17 世纪重要德国歌剧作曲家)联手举办“声乐与器乐音乐会”,从 1690 年到 1693 年。托马斯·布立顿(1643—1714)应该说是伦敦音乐界最有趣的人物。他是一个社会地位不高的煤商,人称“搞音乐的小煤商”,但相当有学问,还热爱音乐。他的煤店开在一间租来的马棚里,是一些贵族业余音乐家的聚会点,也是当时一些最优秀的音乐家的聚会点。亨德尔和佩普施,还有来听的人,爬到上面一层,那楼梯简直像搁上去似的。这样的聚会不久发展成像模像样的音乐会,联券票收费十先令。到布立顿去世时,音乐会在伦敦已很普遍,当时伦敦的报纸都刊登消息。

吕利于 1672 年得到路易十四的亲笔特许状后,充分发挥利用“特权”一词的意义。他的权利大到如此地步,事隔半个多世纪,菲利多决定满足人们对音乐娱乐的普遍需求时,还必须向这位音乐大独裁的子嗣申请许可。许可有附带条件:新成立的音乐团体只能在皇家音乐学院(也即歌剧院)停演季节的宗教节日(一年大约三十五个)公开演出;菲利多还必须保证不演出法国歌剧的片段或任何用法语歌词的声乐曲。1725 年 3 月 18 日,杜伊勒里宫的一个大房间被安排开音乐会,这就是圣灵音乐会的第一场演出,掌声雷动。[1] 演出曲目不限于合唱和管弦乐曲,不久就有声乐和器乐大师的演出,使听众大为高兴。随着外国音乐家的演出,意大利以外的外国音乐开始进入法国音乐生活,特别是迄今法国无人知晓的德国作品。圣灵音乐会定期举行,虽然常因财政

722

① 见米谢尔·布勒内:《旧政体下的法国的音乐会》,巴黎,1900。

问题、菲利多去世(1728)和继任领导的去世而风雨飘摇。皇家音乐学院通过不断磋商,通过要求苛严的合同,通过强加于圣灵音乐会的其他经济重担,终于达到目的:由它(也即歌剧院)来控制音乐会。

法国其他城市也有音乐会组织,特别在里昂、马赛、南特、特鲁瓦、第戎、南锡和斯特拉斯堡。音乐会作为市政服务项目举行,送票给地方名流、军政教会领导。军事指挥官还有票分送手下对音乐感兴趣的士兵。但当时最优秀的音乐会是由里希·德·拉·布普利尼埃尔的私人团体举行的,特别到这一世纪中旬以后,所有的大音乐家,不论是法国的或是来访巴黎的外国音乐家,都在它的音乐会上演出,或给予赞助。这位包税人极其富有,可以从国外聘请音乐家来演奏像约翰·施塔米茨那样的新颖作品,其中需要圆号,当时巴黎的乐队还不知道这种乐器呢。

支持法国乐派的和支持意大利乐派的音乐家与文人唇枪舌战两年的"谐歌剧之争"期间,圣灵音乐会在1752年演出佩尔戈莱西的《圣母悼歌》,轰动一时,收获颇大。这部作品一直是复活节前一周的标准曲目,直到这一世纪结束。此时,圣灵音乐会的会员已有五十来个歌唱家和四十来个器乐家,厅里安装了一架大管风琴。这个体面的阵容演出交响曲和清唱剧,悄悄地躲开不准唱法语的禁令。70年代起,圣灵音乐会成为全世界艳羡的典范。旅行演出的大演奏演唱家在那里都受到欢迎,节目单上有戈塞克、亨德尔、施塔米茨、瓦根塞尔、海顿、莫扎特、约梅利、约翰·克里斯蒂安·巴赫、托埃斯基等许许多多人的作品,说明演出曲目之丰富多样。巨大的成功带动别人效尤,其中有业余爱好者音乐会,在戈塞克的精明领导下,获得管弦乐历史上的特殊地位。

同时,德国托马斯学校的主唱者多勒斯扩大莱比锡的老的大学音乐社,在三天鹅旅馆举行公开演出,直到1763年由希勒接管,从此改称爱好者音乐会。音乐会的流行激发起这个商业城市的自尊心,市长K.W.缪勒于1781年任命一个十二人的委员会,每年在格万特豪斯大厅的一个音乐厅组织二十四场音乐会。希勒继续担任这个新协会的领导。维也纳继之而于1771年按照圣灵音乐会的模式成立了音乐家协会,这是德国第一个专业音乐家的团体。第一任领导为维也纳的著名作曲家弗洛里安·加斯曼。大作曲家约翰·弗里德里希·法希的儿子卡尔·弗里德里希·法希(1736—1800)把圣灵音乐会的精神移植到柏林,于1790年成立歌唱学院,复兴在德国久被遗弃的合唱。

723

英国的音乐会生活开始时比较拘谨,如今以同样的气势开展。1765年有文字记载约翰·克里斯蒂安·巴赫和卡尔·弗里德里希·阿贝尔领导下举行的卓绝的演出,提到二人时,都与莫扎特访问伦敦有关。巴赫去世后,阿贝尔继续举办音乐会;不过,他的声誉被一个叫做专业音乐会(1783)的、类似维也纳的音乐家协会的新组织所覆盖。专业音乐会由著名的小提琴家威廉·克拉默领导,在汉诺威广场厅室里举行联券音乐会。专业音乐会又被其乐队长约翰·彼得·萨洛蒙(1745—1815)组成的新团体所取代,萨洛蒙是一位著名的小提琴家、细腻的音乐家、精明的经理人。萨洛蒙音乐会把海顿介绍给英国,开创了这一世纪末的灿烂的音乐生活。

消费者越来越多,改变了音乐生活的整个面貌。作为今天的现代音乐生活骨干的作曲家和作品的国际交流大规模地开始了。这一世纪后半叶,曼海姆乐派和维也纳乐派成员的作品在欧洲到处演奏,他们的四重奏和交响曲被几家出版社出版,还被人盗版,这一情况说明需求量之大。旅行演奏家的人数不断增长,19世纪流行的"神童迷"开始了。

对音乐的热爱达到20世纪公众无法想象的地步。贵族之家的乐队整天演奏,一场音乐会上演奏六首或更多的交响曲不为少见。凡是你想得到的地方——旅店、酒馆、剧院、教堂、贵族宫殿,那里就有音乐会,在清唱剧中间的休息时间,在公园里、在大学的礼堂里。这种新的音乐生活

的最重要因素，也是使它开展得如火如荼的一个重要因素，就是业余音乐爱好者的广泛友好支持。以前只对亲王主教说话的作曲家，如今转向鉴赏家和业余爱好者。甚至还有期刊，于1769年开始出版，名叫《音乐票友》，专门为之服务。

音乐会上演出的乐队通常是由爱好音乐的票友临时凑合而成的。要到这一世纪末，莫扎特和贝多芬才能指望有专业的戏剧乐队的合作。不过即使在专门演出音乐会的艺术家中，票友也不少见。将近这一世纪中旬，几乎每一个市镇、宫廷城堡、大学和教堂都有自己的乐队，许多音乐联合会每周集合在一起练习。古乐学院是这些联合会中最早的一个，1710年成立于伦敦，会员中有杰出的专业人士和业余爱好者，齐心协力地研究和表演声乐和器乐。成立于1741年的牧歌协会虽然不是英国最早的，却是从未间断地存在的最老的协会。贵族与绅士追唱俱乐部(Catch Club，1761)反映声乐室内乐在英国的流行，它的会员都是优选的王室贵族，加上一些德高望重的专业人士。同样排外的一个俱乐部是成立于1766年的阿那克里翁社。凯基利恩社致力于或多或少带宗教性的音乐，始于1785年，在宣传亨德尔和海顿的清唱剧方面功劳巨大。美洲殖民地对音乐的热忱不亚于母体英国。美洲第一个音乐会社是查尔斯顿的圣塞西利亚社(1762)，纽约的哈莫尼克社继之(1774)。

724

这些团体以及欧洲的许许多多大学音乐会社和音乐欣会、无数的家庭室内乐重奏、私家乐队和教堂乐队，消费大量的乐谱，促使音乐印刷业现代化。约翰·克路厄(死于1730年左右)似乎创始了这一世纪初英国出版的雕刻精美的谱子，约翰·沃尔什(死于1736年)则继续出版低价的、从荷兰乐谱翻版的欧陆作品。刻在铜上的方法费用贵得多，他改用蜡板打印，就能够和许多欧洲大陆的印刷商竞争，同时产品质量更好。莱比锡的布莱特考普夫哈特尔公司在印刷界久享盛名，开始大量印刷钢琴缩谱、歌剧和歌唱剧的改编曲，让票友在家里有乐曲可弹。这全靠公司老板约翰·戈特洛布·伊马纽尔·布莱特考普夫(1719—1794)发明了排字法，既降低成本又便于大批生产。布莱特考普夫哈特尔公司还像现代人做生意那样组织销售，备有大量印刷谱和手稿谱的存货，定期发布有主题索引的目录，十分值得一提。

在巴赫的时代，票友的任务令近日大多数专业人员丧胆。票友必须根据数字低音演奏，即兴创作声部中的好多东西。这一世纪中旬过后，乐曲以全部竣工的面目摆在他面前，只要他会弹奏乐器，就几乎什么都能演奏，唯一的问题是技巧。从此，创作因素从音乐爱好者的活动中消失。随着老的即兴演奏艺术、持续低音演奏艺术和“心里唱对位”艺术的消失，想象力不再需要了；乐谱上有足够的指示说明每一个细节。专业音乐家很快就感受到这股趋势的影响；随着技巧能力的提高，以前的通博音乐教育和知识降低。匡茨、利奥波德·莫扎特、埃马努埃尔·巴赫和他们的同行不仅著书撰文，从技巧和理论上总结某种乐器的性能，或者总结通奏低音的弹法，他们还体现一个训练有素的音乐家的全面的综合知识，修养不凡，趣味正宗。不论他弹什么乐器，18世纪早期的音乐家通晓各个音乐领域，凡是与音乐有关的东西，他都能娓娓而谈。随着票友影响的迅速增长和音乐在中产阶级家庭里的普及，表演音乐家的高度修养不断下降，结果出现了只知其一的“专家”。乐队的小提琴师知道如何把琴拉好，但是不关心音乐艺术的其他要素。

725

亲密的家庭音乐的普遍倾向离开了以前几百年的声乐室内乐，转向器乐。此时，弹钢琴成为社交的必备才能，犹如文艺复兴时期弹琉特琴。除了积极参与者和业余爱好者和鉴赏家以外，我们还必须加上一个新的成员，一个被动的参与者，那就是听众。听众的趣味和愿望，作曲家和演奏家都不能不考虑。

音乐评论与历史编纂

音乐生活的丰富多样需要引导,作曲家、演奏家、业余爱好者、鉴赏家和听众都需要引导。音乐评论应运而生。音乐评论决定于社会因素,因为它的对象是音乐生活。演奏一首乐曲,把一份无声的乐谱变成有声的现实。评论家两方面都谈。音乐生活跟着社会生活变化,现代意义的评论只能随着音乐日益为人类社会接受的程度而发展。唯理主义为之铺路,唯理主义教人怀着批评的眼光看待一切文化现象。听众不再是受传统约束的温文尔雅的贵族,甚至也不是中产阶级中的某个特定阶层;听众是各式人等的混合体。社会隔阂并没有减少,但是启蒙运动造成的心灵价值观的相互渗透在所难免。 726

有许多学识渊博的论著和政论性的小册子,讨论音乐的技术性和思辨性。马特松的《音乐批评》(1722—1725)是第一部持评论态度的刊物。不能太直义地理解它的题目。它的评论针对音乐整体和音乐组织,并不反映当时的音乐生活,它只是个人的立场和观点,虽然这个个人主要是学者,但他热心于教化开导。另一个早期的编辑是洛伦兹·克里斯托弗·米兹勒(1711—1778)。他是巴赫的学生,是哲学家、数学家和医生,是研究音乐的局部的学者,他是音乐科学学会的缔造者(1738),当时重要的音乐家都是这个学会的会员。虽然触及评论,米兹勒仍是科学家,认为哲学和数学是音乐的最重要条件。音乐的理论和实践的界线因沙伊伯而汇合,[①] 因为《音乐评论家》的这位作者分辨出科学(即音乐本身)和技艺(即音乐表演)之间的细致差别。著述家们开始明白,对音乐现象的纯理性观念是不够的,开始质问米兹勒所提倡的数学的作用。18世纪从对位到主调、从华丽风格到古典主义的风格巨变,反映在他们的著作中,在理智与情感之间徘徊。但是马尔普尔格的话开始被人重视,他提醒人们,评论不仅在于指出缺点,还要发掘完美。对音乐生活的日益增长的关注,以及对数学的相应的疏远,唤起评论家对音乐生活中显然不属思辨范围的方面的兴趣,提出种种社会学、政治、民族、文学和技术问题。他们开始在德国和英国反对意大利歌剧,然后讨论整个歌剧问题:“不良的台本”、歌唱家荒唐可笑的演技、阉伶及其特权、舞台装置的缺点。社会学牵涉的问题很值得注意,因为遭到批评的是旧贵族文明的残余,现在发现它同中产阶级的理想势不两立。不再有人把著作题献给君主权贵,而是以鉴赏家和业余爱好者为对象,那可是一个以非专业的音乐爱好者为主的广大得多的听众。新的听众要求新的写作方式。

将近这一世纪中旬,“评论”著作激增。马尔普尔格出版《施普雷河畔的音乐评论家》(1750)、《音乐欣赏史论文选》(1754—1760)和《乐评通讯》(1760)。在马尔普尔格身上。我们看到一个比他的前人高明万倍的学者和文人。他的学问不比前人差,但是他声称自己的著作更多是为音乐实践着想,不是为音乐理论着想。我们跟着他走出了音乐学术研究而走进真正的音乐生活。这句话需要加以说明:我们所说的18世纪中旬以前的音乐学术研究,是指数学哲学性的思辨,不是指纯学术性地阐述音乐理论。所以,当马尔普尔格宣称对音乐“理论”没有任何兴趣时,他指的不是作曲理论,而是指数学、物理之类的课题的理论性思辨。对发表的乐曲进行评价的确是从他才真正开始的。 727

① 米谢尔·布勒内:《旧政体下的法国的音乐会》,第442页。

上面提到的人都是活跃的音乐家，才华不一。接下来的一个是真正的作曲家，约翰·亚当·希勒受过极好的教育，使命感之强烈就像格鲁克、像韦伯、像瓦格纳。他的歌唱剧是写给人们听的，他的著述也是写给人们读的。他的歌唱剧是贵族歌剧的对立面，他的文章也是同巴罗克论音乐的著作形成鲜明对比，因为充满了来自法国的新的社会学说，对象是中产阶级的读者。他的《有关音乐的每周报道和评论》(1766—1770)给读者的是对艺术家作品的善意的讨论，即使所讨论的作品不属于评论家喜欢的那一类，如巴赫、亨德尔和格鲁克的作品，他还是保持这样的态度。另外，音乐著述中还出现了一种现代化的现象，那就是报道音乐大事。

约翰·弗里德里希·赖夏特是希勒以后的最重要的18世纪著述家和评论家。他阅历丰富，和歌德通信，和康德、费希特打笔墨官司，不仅是德高望重的作曲家，还富有幽默感，博览群籍。他办的《音乐艺术杂志》(1782)把唯理主义的立场远远抛在后面，几乎有浪漫主义的味道：把艺术家理想化，放在以前科学家占据的座墩上；按圭多的名诗，只有科学家才懂得真正的艺术，区区音乐家“唱些什么，自己不懂，真是笨蛋”。[①] 这本杂志记录新的音乐生活、资产阶级的生活。既然这意味着结束统治阶级之间大量交流的国际宫廷艺术，来自外国的报道自然对习惯于德国式音乐生活而不知道天下事的中产阶级读者极有价值和兴趣。希勒和赖夏德都发表他们游历欧洲的见闻，感情类型说的理性解释让评论家以不偏不倚的第三者站在公众面前。赖夏特一来，初期浪漫主义的第一批浪潮冲走了古典主义时代音乐家视为重要的学说的最后一丝残余。赖夏特以第一人称对读者说话，敢于白纸黑字地承认自己听本达的《阿里阿德涅》的序曲时，感动得连幕启、第一幕开始都没有注意。现代的个人因素、对待艺术和艺术家的主观态度已经呈现，现代音乐评论已经到来。

728

这些努力把音乐推向人民的开明音乐家和评论家也看到普及音乐必然带来的隐患，尤其同宫廷艺术的精益求精相比，所以他们坚持认为，音乐实践以及音乐作品越是广为流传，越是必须由合格的人来指导形形色色的音乐生活。世纪末，出了约翰·弗里德里希·罗希利茨(1769—1842)，他是一个修养完备的音乐家、文人，也是第一个专业音乐著述家和评论家，他没有其他职业，也不担任公务。以后我们将看到他在贝多芬时代起的巨大影响和首创精神。

个别人的文字工作很快引起注意，汉堡的出版商威斯特法尔出资创办《音乐杂志》，由第一个专业音乐编辑卡尔·弗里德里希·克拉默(1752—1807)负责，他只管杂志的文字行为，经营方面由出版社分布甚广的关系网管理。18世纪的杂志大多数寿命不长，因为音乐生活的组织正处于转折点。作者和编辑深知这一点，因此把文章部署得像一本书的小分册；每当杂志停办，这些分册便收集起来、编订成册，以书的形式出版。

随评论家接踵而至的是历史学家。以前各个时期的音乐历史只有演奏演唱，没有文字。一切文字努力限于讨论古人的音乐(指历史而言，不是指理论)。17世纪初，在卡尔维西乌斯的《二声部音乐练习》(1600)和普里托里乌斯的《音乐全书》(1615)的第一卷中可看到一些历史倾向，但是第一部音乐的纪年史是沃尔夫冈·卡斯帕·普林茨(1641—1717)所作，书名《崇高感情和音响艺术的历史介绍》(1690)，是渊博学识和海外奇谈的典型的巴罗克式结合，引人入胜。圣经的和中世纪的古老传说，同关于前几百年里作曲家的模糊的趣闻轶事混杂在一起，主要立足于文学，不加评论，目的是常见的讴歌音乐这门光荣的艺术兼科学。就是这种神情，基本上借自普林茨的著作的这种神情统治着音乐史学，直到18世纪中期。

① 同上，第87页。

与此同时，启蒙主义的科学态度感染了音乐史学家。这一新倾向最早出现在法国是自然不过的事。彼埃尔·培尔的巨著《历史与评论辞典》(1697)为每一门学科制订新的科学方法，在音乐领域也有成效。彼埃尔·布德洛(1610—1685)，法国马塞隐修院院长，收集资料，和他的侄子彼埃尔·博内(1638—1709)合作写成一部音乐史，最后由博内的兄弟雅克(死于1724年)于1705年出版，书名为《从有音乐之日起到现在的音乐及其作用的历史》。无愧于法国的哲学科学研究方法，乱七八糟的传说和逸闻趣事在这里细加检查，整理得有条有理，前后连贯。不论有多少缺点，不失为系统地总结音乐史的一个严肃认真的努力。 729

初期试探性的论著，包括马蒂尼神父的篇幅浩大、但只谈古代的著作，① 在伯尔尼和霍金斯写的两部英国音乐史相映之下，黯然失色；这两部音乐史是分别写成的，但凑巧在同一年1776年出版。查尔斯·伯尔尼(1726—1814)称他的著作为《音乐通史》，约翰·霍金斯爵士(1719—1789)用的书名令人生畏：《音乐科学与音乐实践的历史》。两本书的读者对象都是知识分子，相当于德国的Kenner(鉴赏者)和Liebhaber(爱好者)，同时捍卫研究原则和原始资料的使用。伯尔尼是学问很深的人，是有修养的音乐家，他的著作今天还以其清新而令人惊喜。他从不咬文嚼字，畅抒己见，而材料(有从图书馆里收集的，有专为求证事实真相而多次去欧洲采集的)的整理组织、时代的划分、对以名师大家为首的乐派的确认，以及不断提及当时的文化潮流(这一点尤为出色)，使他的这部《音乐史》的学术造诣无与伦比。

霍金斯不是音乐家，他是一位杰出的法官、作家，是约翰逊博士的传记作者。他那巨大的五卷本著作常常被认为比伯尔尼略逊一筹，可是，伯尔尼在霍金斯这位竞争对手的整部历史出版后发表自己余下的三卷论文集时，大大利用霍金斯的想法。音乐家伯尔尼在执行任务时富有艺术性；而霍金斯是一位严谨的学者，所下判断都经过认真推敲，一丝不苟，确凿可信，迄今备受钦佩。这两部书都是精彩的论著，不应该把它们对立起来，应该被看作相辅相成，合在一起是研究18世纪的宝贵资料。

现代著述家责难伯尔尼，怪他"长篇大论地谈论久已被人忘怀的、毫无价值的意大利歌剧，亨德尔和巴赫的杰作却不记载，几乎可以说被忽视"(格罗夫语)。可是，这又是在要求18世纪的学者来反映我们的看法，怎么可能？伯尔尼告诉我们他在德国和意大利的搜索所得，那时候，当然不会有人喜欢莱比锡那个默默无闻的老主唱家的康塔塔，而加卢皮的歌剧(的确被人遗忘，但说不上"毫无价值")在所有的剧院里上演。尽管伯尔尼关爱、勤奋地工作，对音乐的性质有真知灼见，但他仍反映真正的启蒙时期英国人的观点，音乐对他们来说是"天真的奢侈，的确不是我们生存的必需品，但是对听觉是巨大的满足和提高"。霍金斯则相反，严厉谴责把娱乐视为音乐最终目的的"庸俗观点"。他认为艺术是一种必须以科学思维对待的现象，"证明它的原理建立在某些一般规律和普遍规则上"。 730

德国人向英国和法国的知识潮流学习。在公众生活方面的经验不如它西面的这两个国家，性好抽象的德国人沉浸在哲理性地探索生活和生存的种种问题。他们深化启蒙运动的学说，从它的绝境中走了出来。这是德国古典主义最重要的成就之一。因此，霍金斯追求科学思考的愿望、探索音乐的"一般规律和普遍规律"的愿望在德国得到响应，在格丁根大学的音乐家福克尔身上得到响应。格丁根属于英国国王统治的一个城邦，政治关系影响文化生活，英国人的思维肯定表现在他们的研究原理中。英国思维和从法国渗透进来的革命思想同德国大学的传统的教条式

① 第四卷原拟讨论中世纪初期，手稿也未完成。

经院学术相结合，使后者稀释、有人情味，产生了一个在欧洲大陆上绝无仅有的学派，特别在史学研究方面。学者们相互谅解地协作，雄心勃勃地企图重新总结科学历史，把每一个知识领域交给一个公认的专家，专家们则受某些有全面约束力的原则的管辖。

约翰·尼科劳斯·福克尔（1749—1818）是格丁根大学的哲学博士和音乐指导，负责编写音乐史。有马蒂尼、伯尔尼、霍金斯的著述中进行的大量研究工作供他使用，福克尔的撰史工作方便多了。其他新增的重要著作有《论古人与今人的音乐》（1780），作者让·本雅明·德·拉波德（1734—1794），这位学者走的是值得称羡的法国学派的科学研究路子；另外还有格贝尔特的各种各样的著作。福克尔的第一卷《音乐通史》于1788年问世，第二卷写到16世纪中旬，在1801年问世。这位戈丁根博士和前人不同之处在于：他这位学者坦认自己的音乐史观立足于文化哲学，加上美学和心理学的考虑。他认为音乐是情感语言的最高级表现，是上帝给人类的恩赐，因此他尖锐批评伯尔尼的《音乐史》。他这种历史观的哲学基础是格丁根的历史学名家们继莱布尼兹和赫尔德而提倡的进化论。这种观念坚信音乐等艺术不断从低级进化到高级，其实最后还是落到伯尔尼的观点上。他经过不厌其烦的调查研究和大量收集资料而得出的结论，被这位启蒙运动学者自己的先入为见的态度所抵消。归根结底，他认为中世纪和文艺复兴时期的音乐原始，和伯尔尼的观点一样；复调，当然最好是宗教音乐的复调，才是音乐艺术的光荣顶峰。不过，福克尔还是必须算作现代音乐学的一位鼻祖。他的《音乐文献·音乐书籍指南》（1792）和格贝尔特的著作一起为现代研究开路。

731

福克尔比较严峻，圣布拉西安的本笃会隐修院院长马丁·格贝尔特（1720—1793）给人的印象是中世纪伟大的博学家。他遍访德国、意大利和法国的图书馆，同重要的音乐学者、宗教学者通信，特别和马蒂尼神父通信，对中世纪音乐的知识可谓空前。所作《圣歌和圣乐》（1774）和收集的中世纪理论著作《有关圣乐的重要文献集》（1784）迄今犹为每一个研究中世纪的现代学者必读书目之首。

启蒙运动希图创造民众艺术宣告失败

启蒙运动的核心动机是神化人的思想生活，提倡各方面生活的世俗化；目的是要每一种权威都对理性负责，而理性准则应从经验取得。在科学中实现这个理想，比文化生活可行得多。虽然它的原来目的未能在文学艺术中实现，但是，企图实现这一目的，已带来重大改变。文化生活的世俗化成绩相当显著，但同科学头脑至上相反，没有达到个人至上，原因很明白，大多数人自觉或不自觉地希望自己的意见有权威性的依据。因此个人至上转化为人民至上、国家至上。最初，专制君主是国家的化身，后来，国家内部发生变化，“人民”的概念变了。

732

中世纪，人民代表整个民族，包括所有的领地采邑，是科学知识的拥有者教士的对立面。15世纪末开始，科学知识被平信徒社会的一些上层阶级挪用，人民这一概念缩小，指思想活动天真而未受干扰的其余民众。民众有民众的音乐，上层阶级有上层阶级的音乐。所有这些社会上层掌握文化财富后，产生艺术音乐的二元化，但仍受教会制约。大众音乐和艺术音乐的审美因素从一开始就分道扬镳。民众不知道波伊提乌，跟着自己的大小调倾向走。他们也跟从有规律的节奏节拍，不要艺术音乐的复杂的有量理论。他们的舞歌和诗歌有的是自然的节奏型。所有这些

民众音乐篇幅有限，音域有限。中世纪的理论家几乎不理会它的存在，而现代人使用民歌素材，屡见不鲜，往往珍爱无比，或带崇古趣味，同现代和声手法、管弦乐手法形成奇怪的对比。

然而，这种朴实无华的音乐对艺术的冲击极大。我们已经看到，这些未经玷污的音乐本能和北方人珍视的传统促成了复调的诞生，他们不愿意听拉丁语礼拜，便在礼文中插入自己的语言，然后又给这些词句配上自己的音乐。我们看到，民众的和声本能，如反映在意大利歌曲中的和声本能，改变了伟大的佛兰德斯对位作曲家的信仰，唤来了文艺复兴的宏丽的牧歌艺术。我们看到，天主教会枉费心机地阻止民众因素进入教会音乐，新教的教会音乐从一开始就同民众音乐有联系。我们看到，由于不愿意接受踩高跷般的生活，产生了谐歌剧、叙事歌剧、歌唱剧，不断给抒情舞台注入新鲜血液。我们应能指望音乐随着启蒙运动的社会与文化的变化，最终产生至高无上的民众文化，可惜音乐文化在世俗土壤上的成长没能产生一个专门的民众风格，如同从教士圈子里解放出来后不过导致生活的世俗化。启蒙运动在两方面都只向目的走出了第一步，音乐方面的结果是一种叫做古典的国际艺术，世俗化的过程在法国革命中得到突然而戏剧性的实现后，故态复萌。同时，中产阶级开始在艺术方面上升，自己组织音乐团体，对抗国际的高雅艺术。 733

民众音乐又一次不得不同讲究形式的艺术音乐妥协，任凭精通作曲艺术的高明匠人挪用它那清新自然的优雅。“维也纳”乐派的作品中跳动的不可摧毁的生命力是由奥地利、波希米亚、德国农民的曲调和节奏滋养的。我们离开18世纪进入浪漫主义世纪之际，必须告别这种精神，因为一俟浪漫主义发现了人民，审慎地、忠实程度和成功程度不一地开发人民的资源，民众音乐的自发影响，民众音乐在交响乐和歌剧中的水乳交融便结束了。

734

第十五章

古典主义与浪漫主义的交汇

古典主义对浪漫主义

一场疾风骤雨的解放运动结束了启蒙思想寻求解放的过程,但是新的世纪却在一个新的凯撒的庇护之下开始了。从人权的大动乱中涌现出最大胆的暴君;人们那样渴望而又那样欢庆的群众的自由,最后以一个个人的统治告终。从这一极端到另一极端的摇摆之后,通常出现的反作用是完全出乎预料的,因为并不是返回到启蒙运动寻求自由的原则,政治运动的结果是各民族君主政体之建立,它成了欧洲各国普遍的国体。帝国主义像新凯撒主义(皇帝专制)一样成为支配力量,但充满民族主义的精神。这种更新的帝权思想如此强大,乃至影响日本、墨西哥和巴西。这时的国家与皇帝等同,人民与国家等同,人民在道德上和提供军队方面支持国家,而在过去军队是雇佣的。在18世纪人民是旁观者,到了19世纪他们变成了演员。社会主义在启蒙运动时期是少数个别人的一种文学上的乌托邦,如今成了一种世界的因素:起初是一种思想,后来成为一个党派和一种改革,最后成为一种世界观。自由主义作为18世纪的一份遗产依然存在,但是位于两侧的强大势力之间,它必须采取一条比较温和的中间路线。起初它被左侧所吸引,倾向于社会主义,到1848年的革命时期,自由主义者和社会主义者几乎形成了统一战线。但是后来它又为民族主义所吸引,在从外国统治下取得解放的民族战争中,自由主义者和民族主义者是相一致的。

随着19世纪的到来,"欧洲"已不仅是一个地理上的名词。新的世纪的政治理想是统一,不是18世纪的君主专制的王朝独立主义,而是在领土与资源方面施行结盟。早在1812年就有人提出形成一个德意志联合帝国,普鲁士大政治家汤因里希·弗里德里希·卡尔·冯·施泰因男爵(1757—1831)希望日尔曼民族国家化,只因受到维也纳会议的阻挠未能实现。联盟的思想促使结为同盟和举行会议,从1814年的维也纳会议起,人们开始在会议桌上安排世界的未来了。1819年,克劳德·亨利,也即圣西门伯爵(1760—1825)这位法国的社会哲学家写下了关于"欧洲社会改组"的著作,而诸大强国在艾克斯拉沙佩勒会议上创造了"欧洲国家的联合会"。美利坚合众

735

国领悟到了结盟的含义，宣布了门罗主义，而各斯拉夫国家则梦想返回到斯拉夫世界。

所有这一切和启蒙运动的理想相去是何等之远啊！18世纪贵族的亲密气氛连同它的宫廷和沙龙，在国会、国家同盟、联邦、企业联合、商业工会这些大型的会议中都被忘掉了，那些小的贵族宫邸城区、美丽的宫殿和住处被大都市、营房、工厂、仓库和公寓夺去了光彩。一切都以不断增长的比例组织起来。你必会想到：所有这一切倾向再加上一种更新了的教权主义和新兴的国际主义运动定然会导致对个人的完全压制，因为它们的目的都在于对群众进行最有效的组织。的确，圣西门曾宣传废除继承权，为了取得社会的平均。甚至像英国那样很讲个人主义的国家也开始经历着由无畏而可敬的社会改革家罗伯特·欧文（1771—1858）在其所著《新社会观》（1816）一书中所宣扬的合作运动。在19世纪达到成年时期的资本主义不仅试图积累和管理金钱与货物、工业与交通，而且力求通过国际贸易关系造成对这些方面的垄断。无论人和物都集体化了，小型的工业被扫除了。1804年至1830年，英国的手工业行会缩减到原来的三分之一，小的土地所有者同样也减少了。甚至法国那样的农业国也不反对大规模的生产和集体经济。甚至社会主义——资本主义的对立面，也不反对大规模生产和联合经济；相反，它想要“剥夺剥夺者的所有权”。

宗教和哲学也参加了这种有效组织的事业。在宗教方面，不同的新教派别联合起来，天主教在恢复着战斗力；在哲学方面，人们在宣扬新的普遍原理，如黑格尔在谈论“世界精神”，洪堡在谈论宇宙问题。赫尔德开创了渴望综合艺术的世纪，瓦格纳实现了他的愿望，结束了这个世纪。的确，浪漫主义全神贯注于把一切艺术融合起来的意念之中。浪漫主义的诗人画画，它的画家作乐，而它的音乐家画画并写戏剧。浪漫主义画家的巨大历史画卷需要文学的阐明，而且与此相应，壁画和建筑混为一体。在前拉斐尔派，音乐和诗几乎是不可分割地结合在一起的。杜米埃是一个真正的画家、记者；小说家斯丹达尔、巴尔扎克、戈蒂埃和梅里美以人物绘画家的准确性描写了他们的题材；歌德、E.T.A.霍夫曼、施蒂弗特和莫里克既画画又作曲。克莱斯特想要在对位法中找到关于诗的形式的秘密，而且自称他的戏剧是按照作曲法写成的，剧中人与其说是“人物”，不如说是“声部”。斯温伯恩的迷人的、令人陶醉的、无拘束的抒情诗是有音乐旋律性的，诗人想使它被人认为是有音乐性的；惠斯勒把他的绘画叫做“交响乐和夜曲，声音的和谐”。另外一方面，浪漫主义的音乐家们求助于诗和戏剧，其中有一人以其令人生畏的、包罗一切的“整体艺术品”加在了整个世纪的头上。 736

19世纪爱讲友谊，他们把席勒与歌德之间的关系理想化了，并且也理想化了舒柏特的小圈子，其中除了一些音乐家和音乐爱好者之外，还包括剧作家格里尔帕采和画家冯·史文德。宗教的、政治的、艺术的、科学的各式各样的协会成了自然聚会的场所，它们替代了18世纪的沙龙。这也是一个组织政治、经济党派和联盟的时代。如1838年在曼彻斯特为改良法律而组成的反对谷物贸易法令联盟；为争取普选和议会权力而形成的宪章运动（1838）；1832年德国新教教会为了帮助在大主教地区的姊妹机关而建立的古斯塔夫二世福音联合会；还有无数其他联盟组织。

这个从事于活动和组织的动力时代，它试图抓住一切并把它们结合统一起来，我们把这个时期称为浪漫主义时期。要求联系、要求结合一直都是浪漫主义的本质，爱情和友谊——这又是协会组织的形式——当时是它的主题。浪漫主义者是把爱情加以神化的诗人，也是友谊的最热烈的拥护者——雪莱想要陶醉于爱情之中，对于他来讲，爱情就是世界的唯一规律，他在《玛勃女王》一诗中歌颂爱情万能的黄金时代；但是浪漫主义者对于爱情和友谊都是从对内亲密关系扩展到对外广泛关系，从个人主义到普遍主义的。这种狂热的精神要把一切统一起来，认为一切意念都是有关联的，这是对启蒙运动思想的冷静的、深思熟虑精神的一种直接反动。浪漫主义力求把

生活和思想恢复到其原先的、自然的统一之中，而这种统一曾被启蒙运动分离。启蒙运动所做过的是分化和限制，浪漫主义要做的是联系和结合。但是所有这些必须和它的极端的主观主义调和起来，通常把极端主观主义看做是浪漫主义的唯一特征。浪漫主义者是靠主观的东西而存在的，但他们把主观的东西从个人扩大到社会，从而产生出主观的普遍主义。心灵与物质、精神与自然融化成为爱，成为无限的爱。他们想象一个神仙世界，在那里异教和基督教，过去和现在，天堂和人间，人和禽兽一切都言归于好。对于这些梦想家，只用抒情不足以表现他们的心灵；他们要用心灵包围世界；浪漫主义的自我要走出自己的小圈子到世界中去，到精神与自然的宇宙中去。浪漫主义从自我崇拜开始，但是当它成长到一定程度时，就试图从它自身逃脱，它觉悟到除非主观和宇宙发生关系否则就太孤立，太无意义了。浪漫主义的基本特征之一是对无限的渴望。它从来不无保留地接受现在，它永远在寻求另外的东西，而且永远在发现有某种更好的东西的迹象。可以说浪漫主义者只有体验到他渴望成为不同于现在的他的时候，当他充满着渴望之情的时候才变成一个真正的浪漫主义者。

737

浪漫主义不懂得古典主义的尺度和标准，它在艺术上努力的目标不是理想中孤立的人，因为它永远是在人和无限的大自然、无限的空间关系之中看待人的，它把人看做感觉的中心，看做一切感情的焦点，一切都受这种关系鼓舞，都通过它获得生命和意义。自然变成了启示，变成了人的体验的表现；因此浪漫主义就献身于自然，而且和它在一起生活。荷尔德林和诺瓦利斯、拜伦和雪莱、舒伯特和韦伯都是和大自然一起歌唱，一起思维的，和启蒙运动时期的人们不一样，那时人们只爱大自然的田园风味，而浪漫主义者被大自然充实起来，他把自己浸没于其中，神秘地、泛神地感觉自身是和大自然混为一体的。

浪漫主义承认现实仍是有效的，但他喜欢给它加上神秘的含义。所以，单纯的现实，充实的、真正的现实它是忍受不了的；它为幻想的视觉和精神的体验所引导。真正的浪漫主义者不能、也不愿意是一个自然主义者。那由狂飙运动提倡、而后来在所谓的浪漫主义后期中重新出现的自然主义，他是不接受的，认为这是虚假的、非艺术的。在自然和生活的每一个部分中都看到"现实"的观点，在浪漫主义者看来太狭窄，太一律，太平常，而且不真实。他们感觉到生活应该提供更多的东西；因此他们从所谓的现实中逃脱出去，寻求另外的文明从而证实人类的根本一致，因此他们要求把诸种文学艺术结合成为一种普遍性的手段。他们重新发现了中世纪，重新发现了东方，他们通过历史把二者都看做是具有同一性的文化。

738

浪漫主义者展开他们的研究工作、涉及到东方文明时，看到过去每一种真正的文化都以宗教神话为基础，都是自宗教吸取动力和营养。崇拜古希腊世纪的鼎盛时期已成过去，已经不够神秘；因此，他们努力从可能重新恢复而成为普世性的力量中开发出新的神话；于是他们不可避免地返回到天主教义。他们相信任何其他哲学体系和天主教义比较起来都有局限，只有天主教义容纳了人的整个存在，而且渗透到人的存在的最细小的分子之中。这是任何哲学体系所不能做到的。在他们的心目中，其他体系并不形成存在的模型，它们只提供某种公式。浪漫主义使无数的德国改变信仰者皈依天主教堂，加强了天主教浪漫主义者德·迈斯特尔、拉梅内和夏多布里昂的宣传，这都使罗马感到惊讶。引诱这些德国人的是他们在自己的新教中失去的那唯一神圣的教堂的普世性。他们在热情激动中诅咒宗教改革是人类第二次堕入罪恶，他们拼命赞扬耶稣会，认为它是天主教义的无私机构的象征。

当然，所有这一切都和真正的天主教信仰不甚相干；这不过是从不安定的、过度紧张的精神中逃脱出来投入古老社团的怀抱求得安定和冷静而已——贡多尔夫曾称之为一种"神圣的麻醉

剂”。天主教义仿佛会实现对无限的渴望，但是当我们读到那些浪漫主义者的许多热烈的信教誓言时，就可以清楚地看到他们的理想主义是过于主观地属于人性了，他们实际上不会遵守教会单方面提出的要求。他们是天主教化了，但他们不是天主教徒；他们向往的只是一切信仰的联合，爱和友谊的总和。他们期待于宗教的是把人从有限的生命提高到无限的生命；对于他们来讲，宗教不过是对无限的浪漫主义的崇拜的一部分而已。

浪漫主义并不是一个新的运动。它的三个基本特点——青春的活力，渴望与陶醉——超越所有历史的和地理的界限，是从古希腊罗马时期以来一直不断重现的人性素质。但是，如果真是这样的话，那么浪漫主义又是什么呢？是浪漫的素质占优势的一个时期吗？人们可以这么说，不过浪漫主义的观念必须从更深刻的意义上去理解，因为它已是像“古典主义”一样被经常滥用的家喻户晓的名词了。

浪漫精神是一切时代、一切地区的一种普遍现象，曾有各种名称。它起源于哥特时期，在早期的、基督前的文化中是一支活跃的力量。它可以在人类历史中到处找到，在文化发展的过程中有时占统治地位，有时起辅助作用。因此，浪漫精神并不是浪漫主义者的发现；它只是一种再发现，是人性永恒的素质在一个新的名称下的复苏。在一定的时间和一定的地点，早期的浪漫精神重新振作起来，重新致力于新的浪漫的问题的解决，先是在新教影响之下进行，后来大部分在天主教的影响之下进行。在19世纪下半叶，浪漫主义仍然活着，虽然不如原来那样充沛，因为生活本身就是浪漫的，它一向如此；但是这时它已经不再是浪漫主义了。1848年再度燃起的自由主义运动，把浪漫主义推到了次要地位。从此以后它再也没有以其原来的面目出现于生活之中。那些被资产阶级的田园风味堵塞了的孱弱的、虚假的、后期的、新浪漫主义的小溪，严格讲起来不配算做浪漫主义巨流的继承者，即使它们是合法的子孙。许多孙辈和曾孙辈并没有从他们宏伟的母系源流中继承多少东西；浪漫主义并没有在他们中间得到再生，而且永远也不会由他们生出，因为那时，浪漫主义在艺术、文化、民族和宗教方面的成就的深刻完整性已经所余无几。晚期浪漫主义不再引导，它是在诱拐；它无视生活中一些最重要的问题而逃遁到一个生活不会向之挑战的领域；它变成了唯美主义。这已经不是生活本身了，而是对待生活的一种态度；这种新浪漫主义只是随心所欲地选择生活。无论其中包含着多少艺术的瞬间，它们也只是瞬间而已，整个来讲，它是一种艺术公式，艺术的无神论。

739

浪漫主义不是像狂飙运动那样的一种混乱，也不是现在仍有些人所认为的是古典主义的堕落。它从一开始就以一定的方案为依据，它背离启蒙运动和法国革命的理性主义和激进主义，背离狂飙运动，背离古典主义的抽像理想主义，它认为这些都是生活的不恰当的观点，它着手去发展一种文化的理想。欧洲把浪漫主义作为一种新的秩序来接受，在它的基础上建立了一种伟大的文明，但是在19世纪中叶以后，这种文明惨遭瓦解，因为它为了世界观——这个由时代意味深长地创造出来的名词——的缘故而放弃了原来的遗产。它的诗转向戏剧，它的幻想发现剧院是最相宜的工具，因为剧院是起统一作用的，是面向大众的。所以19世纪在瓦格纳的戏剧的普遍艺术中达到顶点，它使所有的情热产生一种“总体表现”，亦即人的一切情热和体验的总和。

那些原来在古典主义内部沉睡着的、从狂飙运动取得的那些非理性因素产生的离心力量在浪漫主义时期活跃起来。虽然如此，不应把浪漫主义当做古典主义的反面，它不只是古典主义的反动，而是古典主义中曾经固有的、积极的但驯服而保持着平衡状态的某些因素的一种逻辑的发展。因为现在浮现到表面上来的那些非理性因素不是别的，正是从17世纪以来我们所看到的那些主观性的倾向。只不过是在它们激化时，我们感觉到和古典主义的标准直接对立而已。因此，

740

古典主义与浪漫主义之间在风格上的联系仿佛是早已决定了的。

浪漫主义并没有创造全新的风格，它只不过是片面地发展了某些形式，有些是用其他形式取而代之，有些则给形式赋予新的意义或新的功能。浪漫主义之不同于狂飙运动，在于浪漫主义的性质是积极的、建设性的，而狂飙运动迫切要求破坏。浪漫主义只是在手段上是非理性的，目的并不是非理性的；浪漫主义与古典主义相比较只是在形式和秩序方面不守法，仅此而已。所以，浪漫主义并不是古典主义的对头。对于浪漫主义者来讲，歌德和贝多芬仿佛有许多东西是他们觉得可贵的，而且也是他们正在努力追求的；把对歌德与贝多芬的崇拜和他们自己的理想结合起来，他们只是把古典主义的成就推进到不可实现的境界之中而已。

德国的浪漫主义运动

浪漫主义运动在每一个国家的情况都是不同的。保守的英国永远喜欢从经验中取得收获，对于在德国掀起的复杂的精神变化过程漠不关心。法国和在 17 世纪一样，坚持它的古典主义理想。狂飙运动只在表面上触及了她；19 世纪法国自己的浪漫主义可能是受外界影响而引起的，但它主要是由本国的源泉哺育起来的。法国虽然是变乱的中心，但是在那里革命精神的急剧转变也是惊人的。自由变成了秩序，1797 年一股保皇派的势力在活动，1799 年拿破仑当选第一执政官，恢复了基督信仰和旧历。在英国也是一样，诗人如柯尔律治，华兹华斯，骚塞和兰多都放弃了他们青年时代追求自由平等的革命理想，转变成为一种保守的浪漫主义。但是在德国，浪漫主义倾向由来已久而且生气勃勃。虽然 18 世纪末出现了古典主义的理想，但是德国的浪漫主义倾向一直未变，德国比任何其他国家都显得有气势、有成果；因为如果我们看一看在德国的古希腊文化主义的基础，我们就会发现顽强宣扬古希腊古典文化的唯独只有温克尔曼一人。此外没有任何人，甚至包括歌德都不是死心踏地地忠于这个理想。固然有许多作曲家和艺术家倾向于古典文化的理想，但也有另外一些人具有强烈的浪漫主义倾向；因为德国人不同于法国人，他们永远不可能把艺术的教条看做是神圣不可侵犯的。

741

但是浪漫主义之所以在德国得到最初的、最大的繁荣，还有一些其他的原因。精神界的伟大运动是按一定的自然力的规律展开的，它们总是在抵抗力最少的点上施展力量。在 18 世纪末西方国家抵抗力最少的是德国，严格地说，它是欧洲文明中最年轻的。它的年轻是好事，因为和其他古老文明中的政治生活比较起来它还太不成熟，还不足以参加世界历史的形成。我们知道，甚至在解放战争的岁月中间，歌德把自己对于德国民族发展的唯一希望寄托在精神界的天才身上。和法国不同，德国没有背着 17 世纪古典主义那样沉重的包袱，它经历了狂飙运动的大变乱，它能从这些运动中发现出来的东西里面捞到形成浪漫主义的财富。德国民族的儿子们没有经过革命就得到解放，因为他们是自由的，他们伟大的、多样的文明要求秩序和创造力。他们的革命是在古典主义文学艺术经过了之后、在歌德和贝多芬逝世之后才发生的。法国的革命者是以“奴隶的心理状态”(如库辛所说)来为求得他们的自由而战斗的；他们不是自由人而是奴隶，他们打碎了他们的枷锁。狂飙运动也可以说是一次革命，但是它并未达到顶点；相反，它是在最纯净的古典主义、在秩序与谐和之中结束的。它不是在街垒之中而是在艺术和文学之中成了英雄的。

德国的初期浪漫主义相当理论性，即使在它的艺术作品中也是如此。纲领、宣言、为制定原

则而进行的论战，宣布了尚未实际来临的艺术运动。19世纪初的这些作家们的预备活动可能会使他们变得审慎而教条起来，幸好实际上他们并没有遵守纲领，幸好个性也不会被即使是自己订的纲领扼杀。德国哲学对于意志与理智、自然与自由、主体与客体的调和所做的无穷止的探索因康德的综合论平静下来。但是费希特(1762—1814)质疑这种综合，从绝对自我的创造功能演绎出整体。自我把自然的客体当做与之相关的东西来认识，当做为其进行现实化的工具，这是浪漫主义抽象的渴望最初在哲学上的展示。费希特的哲学为谢林(1775—1854)的自然哲学所补充。谢林认为应把自然看做一个有机体，在考虑有机生活的产生时必须寻求计划的统一性。他和他的追随者的主张使一度脱离自然的人返回到同自然的抽象的联系，因为自然的规律和人精神的规律是等同的。这样宇宙万物就变成了一个有机的整体；这种新的人生观的形而上学太空有待补足的就是寻求重归于上帝的途径并恢复宗教的中心地位，然后浪漫主义的领土就配备就绪了。走了这最后决定性一步的是弗里德里希·施莱艾尔马赫(1768—1834)。 742

作为一种纲领提出的文学纲领最初由施莱格尔弟兄的著作提出。奥古斯特·威廉·施莱格尔(1767—1845)和他的弟弟弗里德里希·施莱格尔(1772—1829)共同创办了《雅典神殿》杂志社(1798—1801)，在它的周围聚集了一些寻求新思想的人。年长的施莱格尔是德国浪漫主义最杰出的评论家和翻译家，他善于把浪漫主义理论和实践的集体劳动成果整理得有条不紊。他对《尼柏龙族之歌》的推崇使德国有了自己的《伊利亚特》，而且引起了德国人对自己民族的古老诗歌的兴趣。他的《戏剧艺术与文学讲话》(1809—1811)不仅通过其中阐明的原理而通过其对世界文学的新颖观点和欣赏态度概括了浪漫主义运动的前途。小施莱格尔的发展过程是整体运动的忠实镜子。他自从脱离了与歌德的接近关系之后，先是被美学的、艺术的问题吸引，然后他从事历史学、社会学和哲学的研究，最后在历史学和宗教学的指导下达到文化上的天主教义。

和施莱格尔兄弟同心同德共同作战的战友之中有一位叫做蒂克(1773—1853)，他是早期浪漫主义者中以诗来征服运动中的零散片断性的唯一作家。他完整经历过狂飙运动，如今他戴上了理性主义的面具对他以前的过激行为宣战，而且在他的小说和寓言的创作中以一个浪漫主义的奇迹和音乐的诗人的姿态活动起来。蒂克对于后代的影响之大不可估量，而他自己受到瓦肯罗德尔(1773—1798)的强烈影响。二十五岁即夭折的瓦肯罗德尔并未留下很多著作，但是他的少量著作却引起了划时代的后果。他以急切的热情宣称艺术高于现实的权力；他对艺术的鉴赏满怀虔诚之情，他的画廊是信仰的庙堂。他写的《一个热爱艺术的僧侣的心曲倾诉》(1797)一书是对理性主义和形式主义的强烈抗议，是对莱辛的秩序法则和温克尔曼的造型美的理想的否定。瓦肯罗德尔为浪漫主义者发现了哥特世界，为他们提供了他们迫切要求的中世纪的传奇故事，但随着哥特世界他也提供了美学和文化上的天主教义的文学倾向，天主教义变成了浪漫主义运动的主要动力。这个富于才华的青年人是最早认识到并说出日尔曼民族与音乐的血缘关系的人，而他自己所写的散文就饱含音乐因素。在表示对非利士(庸夫俗子、市侩之流)的憎恨，对不懂艺术的苍白的、平凡精神的浪漫主义的嫌恶方面，他也是最早的一人。 743

具有混乱的丰富性的让·保尔(原名 Johann Paul Friedrich Richter，1763—1825)是浪漫主义心灵复杂性的代表人物。在他身上，古希腊的古典主义荡然无存；他那极富音乐性的语言并未受到古典尺度的削弱，他的心灵受着无拘无束的虔信派思想的哺育。在他的作品中还有德国和英国旧小说的许多陈规旧套，不过在这里小商人、乡村牧师、小律师、小学教师虽然仍出现，但却慢慢地为浪漫主义抒情性打开了大门。人们变了，他们生来就有一颗渴望之心，他们发现自己有一个内心的世界。让·保尔的抒情诗，甚至他的散文都生根于这种“印象主义”的耕地之中。

在早期浪漫主义之中,真正伟大的抒情诗人是诺瓦利斯(原名 Friedrich von Hardenberg, 1772—1801),他体现了黑格尔看到的浪漫主义的本质的抒情性。在他的赞歌中,语言从死与爱的神秘之中再生,舍弃节奏、韵脚和模型的外表。他的小说《海因里希·冯·奥夫特丁根》虽然零散,但却是早期浪漫主义最伟大的纪念碑,它试图在寓言的魔法环境中完成不可能的事——恢复生活中被打碎了的抽象统一。朴素天真的神秘主义,热忱的天主教义,对于中世纪诗意的、幻想的、主观的阐述从他开始。他的小说创造了神秘的"蓝色花朵",这求之而不可得的蓝色花朵变成了浪漫主义的象征。

早期浪漫主义有两位剧作家:扎恰里亚斯·维尔纳(1768—1823)和海因里希·冯·克莱斯特(1774—1811)。维尔纳的戏剧是浪漫主义的音乐与基督教的神学杂交的产物,因此受到各种流派的影响,经受种种矛盾的折磨,是最不合乎理性的风格,同时又是最强烈的现实主义。维尔纳虽不是浪漫主义命运剧的创始者,却是它最有影响的代表作家。克莱斯特认为戏剧艺术的理想目标是古代形式与现代内容的调和,但是他和一切其他早期浪漫者一样,只找到了去希腊之路,却未横贯其全程。他的小说和戏剧的十足美丽和他的想象力的火焰般的炽热,使他成为世界文学史上的伟大人物之一。他的人物刻画逼真,无与伦比,但是他并不是以一个艺术家的平静的优744 越地位去刻画他们,因为他经常和自己进行斗争,常常步入歧途,走进病态的境界。他的文风和辞令过分富于爆炸性的张力,在一种经常不断进行追求的狂热中它的心灵驱使自己奔向那求而不得的目标。

恩斯特·泰奥多尔·威廉·霍夫曼(自称 E.T.阿玛多伊斯·霍夫曼,1776—1822)是早期浪漫主义一个最复杂而任性的人物。他是一个真正的艺术家,但是心理很矛盾,他的嘲讽是针对自己的。他的作品中,诗意的故事和寓言与恐怖的小说交替出现,浪漫主义的和现实主义的想象的交织在这两种倾向之间架起了桥梁。德国文学的这两种倾向中他的影响都是巨大的。这个不寻常的人物是一位音乐家,音乐——如我们已经看到的,是浪漫主义的每种形式的强大组成因素——在他的作品中要求人们承认它的重要意义。

对于德国的天才来说,诗并不是最好的表现手段,一部分是由于德国天才太理性主义了,另外也因为它太抽象了。德国的理性主义不像英国的理性主义那样实用,它是理论的,它最后不是引人深入内在(牛顿),而是引人超越自然(莱布尼兹)。因此,戏剧和长篇小说之类的现实主义形式在以前一个时期中已经出现,而在德国出现较晚。谈到德国的抒情诗,只有像歌德或荷尔德林的作品那样,当接近其亲爱的智力姊妹——希腊时,或者当哲学思想丰富了诗人的幻想,用理性主义的约束阻止它飞向超越的境界的努力(如席勒)时,德国的抒情诗才能上升为伟大的诗。但是,在理性主义不能剪掉想象力的翅膀的地方,德国天才创造了最大的成果:表现在宗教方面,这个最为超越现实的领域;在哲学方面,在这里理性与超越性并驾齐驱,相辅相成;最后,而且最强烈地表现在音乐方面,在这里理性主义或是完全消逝如在莫扎特或贝多芬的创作中,或是变成了一种哲学如在瓦格纳的创作中。

蒂克在他的著作《关于艺术的遐想》中写道:"大地好似一所荒芜破旧的房子,住主已经失踪。因此最早的希腊的历史和圣经的历史,不,每一国家的历史都是从音乐开始的。"早期的浪漫主义者认为只有音乐能够充分体现他们诗意的理想。他们认为语言来源于音乐,认为不同的语言是"音乐的个别化"。19世纪下半叶,尼采说悲剧源自音乐精神,认为当语言文字枯竭了,无力表达艺术家的感情时,音乐开始了。而一个世纪之前伏尔泰却曾主张:说出来太愚蠢的东西就唱出745 来。让·保尔说"没有比声音更浪漫的色彩",而舒曼称音乐是"浪漫色彩的本身",E.T.A.霍夫曼

也认为音乐是唯一真正浪漫主义的艺术，而且把贝多芬称作一个浪漫主义者，而荷尔德林曾为自己的语言感到羞愧，发觉自己的语言和音乐比较起来太贫乏、太平淡。任何其他艺术都不能表现出对于无限的渴望，没有任何其他艺术能使人和宇宙万物发生如此紧密的接触，没有任何其他艺术可以为从多样性到统一性——到达浪漫主义的理想的实现，即一切艺术的联合，即整体艺术品——提供如此直接的捷径。即使这个目的实现了，也正是这种奔向这一目标的迫切要求驱使浪漫主义者探索文字与声音的配合，从而使音乐能够变为一种世界哲学。瓦肯罗德尔说："音乐是艺术的艺术，因为它能够把人的心灵的感情从凡俗的浑沌之中超脱出来。"对于浪漫主义，音乐成了无限统一的象征。

文学中的古典主义－浪漫主义
及其在音乐中的对应

一旦回到我们的专题——音乐上来，就会发现我们面临着严重的矛盾。刚刚列举了许多人的论证都说音乐是最富于浪漫主义精神的艺术，可是我们却发现在音乐领域中我们还没有抵达伟大的古典主义的终点。现在，我们记住这一点，必须再来看看文学方面的情况。古典主义到达顶点的时候，浪漫主义才刚刚开始，华兹华斯和柯尔律治的叙事诗出现于 1798 年，而蒂克和瓦肯罗德尔发表他们的早期作品时，正值海顿的艺术创作登峰造极之时。浪漫主义的巩固是 19 世纪稍后的事，当时古典主义的最后一些巨人受到早期浪漫主义的影响，但仍保持着对于秩序、规范、形式和综合等方面的强大本能，最终去世。虽然文化艺术的大部分历史学家都承认古典与浪漫互相交替的说法，但有时二者不是交替而是并驾齐驱，即相互对立又相互渗透的。19 世纪初的情况就是这样。我们不能把世纪变换所划的想象中的界线明确划出来，因为这样就会侵犯古典主义；古典主义在这里有如一盏逻辑的灯塔屹立着，既指引 18 世纪航去的船只又指引 19 世纪航进的船只。或许古典主义最大的伟力、最大的使命即在于把这两艘船都引入可以安然航行的水流之中。它们在航行中擦肩而过，互相招呼，在灯塔的庇护之下乘风破浪。在两艘船只互打招呼的当儿，古典主义抵达顶点，代表就是歌德和贝多芬。

在黑格尔、谢林和施莱艾尔马赫的哲学中，古典主义与浪漫主义相遇，在贝多芬的音乐中古典主义变成为浪漫主义，而在舒伯特的音乐中浪漫主义变成了古典主义。古典主义者往往在他们的青年时代显出浪漫主义倾向，而这种倾向在他们的老年又复出现。席勒一开始是狂飙运动的真正拥护者，曾称自己的《奥尔良姑娘》是一部"浪漫悲剧"。所以不能把两种倾向绝对对立起来。狂飙运动的确是浪漫主义精神的序言，看来古典主义是为古典主义前的狂飙运动和古典主义后的浪漫主义之间架起一座桥梁；因为古典主义者也是从狂飙运动产生，而浪漫主义者的第一代人则是他们的弟弟。 746

考察早期的文学和音乐，我们一开始就发现二者之间的一个根本区别：浪漫主义制造出一套哲学、美学的文献，它在运动展开之前就实际上规定好了它的纲领；音乐家不曾提出这类纲领，也不曾形成实施理论的一个集团。只是在后来，在文学的影响下才表现出某种集体的精神。另一方面，由于缺乏纲领，缺乏浪漫主义各不同时期的作曲家的自白，在风格批评和分类法上就引起了很大的混乱。如果韦伯、肖邦和舒曼被认为是十足的浪漫主义者，我们就一定不能把《未完成》

交响曲和光辉的C大调交响曲的作者和他们划为一类。界限经常向两个方向扩展;莫扎特音乐中的"狂飙"现象曾被称为是浪漫精神的,柴科夫斯基的忧郁情调,最后连同巴赫也都被称为具有浪漫精神了;同样,理查德·施特劳斯和埃尔加也都被说成是这同一派。我们通常随便说的浪漫主义其实并不是浪漫主义运动英雄时期的一些巨人代表,而是19世纪下半叶的作曲家们所建立起来的情绪;因为,我们还必须记住和古典主义时期相比,浪漫主义运动不是在大师们的综合中达到顶点的,而是从一些杰出的作曲家经过一个铺平的过程推向到较小的作曲家中。这正是我们在本章开始时讨论过的"浪漫主义"与"浪漫精神"的同一混淆。像肖邦或舒曼那样对浪漫主义问题的深刻洞见在格里格或柴科夫斯基的音乐创作中已经不多了:他们可以凭自己的资格成为杰出的作曲家,但对他们来说,浪漫主义已经不是一种理想,只是一种艺术上的专业而已。

我们通常把艺术歌曲和浪漫主义歌剧这些声乐的新形式看作是整个浪漫主义时期的代表,

747 而其他音乐作品则在习惯上是通过比较来衡量的。但如果这样做,在舒伯特的问题上又会碰到麻烦,因为他并不是在寻求神秘的蓝色花朵和不可得到的东西,而是热情洋溢地在既得的完美中尽情欢乐。肖邦或舒曼的渴望是不可言传的,舒伯特所体验到的则是绝对的、完美的、不可逾越的境界。在他的创作中德语歌曲达到顶峰。但是还有另外一个舒伯特,是创作了无与伦比的器乐曲的舒伯特,这位浪漫主义者写下了贝多芬以后最伟大、最丰富的交响乐,虽然不可否认充满着浪漫主义的因素,但却是出于古典主义交响乐作曲家的老练手笔。除了舒伯特这一例外,在浪漫主义者的创作中是没有这么大的气势和练达的交响思维的,而且在整个后来的时期中,只有一位作曲家——布拉姆斯可与之相比。但是,舒伯特的交响乐是在贝多芬的直接而现实的邻近处写成,清新、积极,是春天的花朵,而布拉姆斯的四部堂皇的交响曲充满秋风暮气,满怀隐忍的沉重心情,是交响乐旺盛的晚期。如果说舒伯特还能够精神充沛地投入交响乐的战斗,不因其规模庞大而自感惭愧,肖邦和舒曼已无力应对,而门德尔松则简直是对之望而生畏了。舒曼在这方面的无能为力几近悲惨,虽然他一直是那样富于才华和充满希望。

一个能够面对现实而且对现实采取坚定不移的态度的艺术家,需要很长时间才能名列前茅。布拉姆斯就是这样,但他属于另一时期。浪漫主义精神在他的作品中自由蔓延,他受益于早期浪漫主义先驱,特别是舒曼的影响决不可低估,但是他不再是匆匆忙忙地积累经验。他接受了浪漫主义的因素,但并未被它所溶解。我们看到一场新的斗争,是浪漫主义反对哺育他的滋养本身的斗争,是要超越浪漫主义桎梏的浪漫主义者——因为浪漫主义已经变成了他的桎梏。为了要像古典主义者那样进行创作,他要研究形式和结构。布拉姆斯的音乐富于深刻的人性,强烈而紧凑;像贝多芬的音乐一样感人肺腑,像贝多芬巨人般的九部交响乐一样,它们引起我们的共鸣和神往,但却是出于完全不同的理由。布拉姆斯并未成功。他未能做到那不可能做到的事,他未能重新夺回古典主义者的那种平静,因为他不再能真正相信他们的原理。因此,隐忍之情笼罩着他的作品,他的人生观是悲观主义的,他已不再是一个浪漫主义者了,但是他又未能成为一个真正的古典主义者。真正的浪漫主义者可以是忧郁而沉默寡言的,但他只是在适合于他的抒情才能的作品中才是这样的,也就是在一些不再试图塞进那些在贝多芬以后的一代人已不能理解的大型作品中。像肖邦和舒曼那样的人,循着他们浪漫主义的本能,达到音乐诗的最高境界。

在古典交响乐大厦最后的光辉中,出现了另外一位纯真的浪漫主义者,他完全摆脱形式上的

748 踌躇和疑虑,和贝多芬一样坚信其事业是正义的。这种森林地带的音乐浪漫主义,这种最德国式的浪漫主义情绪,是卡尔·玛里亚·冯·韦伯的创造。《自由射手》和它的姊妹篇给我们展示了一个宝库中的珍藏,后来的每一个作曲家都从中得益,连舒伯特也不例外。这个宝藏不仅仅是色彩效

果，而且是现实，甚至是事实，是一个全新的音乐气候。

早期浪漫主义的森林、神仙和精灵消逝了，成为浪漫主义者的天地的是他最内在的心灵，他的感情。现实世界的痕迹已经没有残余，没有任何粗俗的东西干扰音乐属于精神的性质。这是真正的理想主义，但是随着时序变迁，也轮到它让路。"形式"的崇拜者把它扼杀了。为艺术而艺术的传教士糟踏了艺术，因为他们主张的形式仅仅是外表的乔装打扮，并非出于内心表现的必要。形式，真正的形式是对质料的掌握，但是被掌握的是活的东西，是和掌握它的力量一样的生命力的。这就是形式的活力，这就是形式的道德标准。

那些以模仿前人为主的作曲家在仍有活力的形式和语言上建立舒适的世界时，一些自以为是、自我中心的人出现了，他们完全感悟到生命与艺术的现实，在李斯特和瓦格纳的引导下否认天上的、另外世界的存在。他们是伟大、勇敢的艺术家，他们认识到靠过去时代的残羹剩饭过日子是无益的，他们认识到每种真正的艺术都必须去发现自己的形式和表现手段——于是他们就开始刻意求之。他们意识到周围的世界，不是把它忘却，而是把它引到自己的轨道上来。瓦格纳不是去倾听那上界的细语，他自己决定着未来；他最大限度地集中力量不是为了别的，只是要达到最终可能达到的目的。这些人所赖以生存的是最高级的东西，成功是理所当然的事。作曲家不再进行斗争，他创造，发号施令，提出法则，因为法则就是他本身。他只有一种义务，就是确立自身。这不是像贝多芬那样积极的创造力，或是浪漫主义者对不可得的东西的梦寐以求的渴望，而是向人力可以取得的极限的、不停的和无情的推进。这些极限瓦格纳心里有数，他一刻也没有离开这些目标；由此我们就可以看到这些强大的、有目的性的、动力的、感官的、预先考虑的理想和那激励着浪漫主义者的对无边际的、天上的、抽象的渴望是相反的。伊索尔德在临死时歌颂"最高的享乐"，感官的纵情欢乐的发作冲破一切藩篱。这是占有，而不是欲求；炽热的激情使蓝色的花朵为之枯萎了。

比起古典主义的成熟，浪漫主义似乎很年轻。这种青春朝气是它最典型的特征，它的英雄人物们不是夭折就是早衰。由于它追求无限，坚持要色彩，坚持要许多不同因素的结合，因之浪漫主义也是零碎的。古典主义者崇拜统一性，对于他来讲，对比与统一、部分与整体、个性与普遍性、主观与客观、人与世界，这一切都可以调和并取得统一；但这些相对立的力量在古典主义是取得平衡的，而在浪漫主义中则动荡不定。对于浪漫主义者再没有什么比异种混杂更富于诗意了。在温克尔曼的世纪里，强调轮廓与布局，在浪漫时期则强调色彩。浪漫主义不仅在绘画方面是色彩主义者，而且在音乐、诗，甚至于在世界观方面也是色彩主义者。但这种色彩主义不是像文艺复兴时期那样感到生存的多样乐趣；而是一种陶醉于经验的丰富的表现。过多的形容词、过多的色彩、过多的和声——也就是过多的装饰——削弱了实质；它不让事物以本来的面目出现，而是用一种一般的情调予以照明。浪漫主义寻求的不是有限的、实际的现象，而仅仅是它的影象。对浪漫主义者，强化、夸张的扩大是其天性；他们谈的是诗的诗，哲学的哲学。追求绝对的巨人，追求纪念碑式的气派，从拿破仑时代就为 19 世纪的人们所热衷，到处都有表现，在诗人的观念中表现为该隐、玛捷帕和唐璜，也表现在《幻想交响乐》和《查拉图斯特拉如是说》之中。甚至于印象主义的敏感的诗人波德莱尔曾经写道，瓦格纳的音乐使他感受最深的是它的高大宏伟，但是他们所崇拜的高大宏伟不是可以用数学计算的而是从力度上着眼的——强大、沉重、压抑，而这些都体现在一个天上的暴风雨般的人物——柏辽兹的身上。

749

古典主义牢靠地站在地上，因为它并未越过绝对的门槛，并未试图对存在做最终的解释；所以它不关心形而上学的思辨。这种思辨是在人们脚下的大地一旦不再牢固可靠的时候才出现，

是在他的生活成了问题的时候才出现。19 世纪德国思想依赖哲学去促进艺术的发展往往阻塞了艺术家的创造天才。他们的格言是:"一切艺术应该成为科学,一切科学应该成为艺术。"他们认为诗是哲学的钥匙,而在康德以前的几十年中则是绝对否认诗能纳入哲学的。浪漫主义抛弃了启蒙主义对于人的崇拜,因为它发现人是太人间气息了,而艺术则是高于人的。对古典主义者,是人鼓舞了艺术家,因之他的行为是合乎道德的。浪漫主义者从革命走到复辟,随着时代前进,体验到时代经受的破坏。古典主义者在他们自己的天地中平静地前进,接受了正在展开的新的世纪,和普罗米修斯式的引诱进行剧烈的斗争,但是这种斗争在他们内心深处,他们给我们的是和谐,是英雄气概的和谐,这种和谐贯穿着、支配着每一姿态。只有音乐能做到这一点,正如 18 世纪在音乐中使之实现一样,正在诞生中的 19 世纪仍能找到其在音乐中的最纯粹的、最崇高的声音——这就是贝多芬的巨人般的音乐。

750

贝多芬

狂飙时代风靡德国的思潮,为青年时期的歌德与席勒提供了成长的土壤。人的本性要求与传统习俗之间的冲突,以各种形式表达和体现在《葛兹·冯·伯利欣根》、《少年维特之烦恼》、《强盗》、《阴谋与爱情》中。这些作品的特殊力量出自这一时代的各种动因——这个时代中追求新生活最强烈的动力,是反抗既存观念与制度的精神。人们已身处这样一种社会环境:国家从经济上的奴隶制转向自由的现代秩序,从王公贵族制转向中产阶级参政,从贵族和宫廷居于支配地位转向公民要求共享权利。紧接而来的运动中,进步的广阔天地展现在眼前,地平线上出现了新的目标。路德维希·凡·贝多芬(1770—1827)与这一运动息息相关,深深卷入其中,程度之烈超过任何其他人。

有一种人,由于天性,只能挺起腰杆行走,否则生活便毫无价值。自贝多芬第一次开口表达起,他的每一个音符、每一个字句都以令人诚服的自信,体现出这种挺拔姿态与堂皇气概。他感到,他知道,他的创造力无坚不摧;他随心所欲地塑造材料,使之臣服于自己的意志,将自己的精神充盈其中。由此诞生了一种独特的音乐,这音乐是力量与完美的化身。在这些音响里,绝没有浪漫主义的音乐抒情所沉湎陶醉的情感梦幻交织。这些音响中的情感,发自伟大、清醒的意向,由观念统帅,因而具有前所未闻的统一。它们给人的主要印象是,伟大、雄浑。从未有过任何音乐家表现出这样巨人般的、自强不息的意志力;从未有人将自己如此暴虐、危险的天性强置于意志的指引之下,把它的能量转变成纯粹的创造力。这种特质——贝多芬精神气质中最显著的特征,又受到他所处时代的气氛渲染而得到发扬。他的灵魂需要通过伟大、客观的目标超越个体的局限,为此他与老一代的古典兄弟们不同。但是,这本身也是时代的不同,因为贝多芬不像其他人,他的成长不是在主观的狂飙时代。这位年轻人来到维也纳时,他的注意力焦点是有关社会自由更具普遍性的问题。贝多芬总是感到有比他个人命运更为重要的东西;他是理想的诗人。通过这种理想主义,他认同自己时代的中心问题:通过和风细雨的进步,人类的尊严、自由和美将会实现,相信这一目标定能达到。一个具有如此主动天性的人,一个永远依先入之见行事的人,显然会对他时代的每一种思潮势力都产生反应,不是利用它就是反对它。

751

戏剧中的经典杰作——歌德的《伊菲姬尼在陶里德》,宣扬纯粹人性的救赎力量。欧里庇得

斯的"解围之神"(deux ex machina)被人性征服。现在所面临的令人兴奋的问题是,将个体的殊相提升到普遍的共相。爱格蒙特和塔索遭灭亡,但浮士德圆满成功。浮士德——这位普罗米修斯式的人物,看到了理想家园,虽然玛格丽特的尸体横卧在他前进的道路上。浮士德就是歌德自己,通过狂野的沃尔珀吉斯之夜(德国童话中的魔鬼和巫婆狂欢聚会,歌德《浮士德》中的一个场景。——译注)到达知识的永恒巅峰。现在他默从法律和秩序,以前他曾猛攻它们的堡垒。他是普遍共相;他是不朽之人,历经人间沧桑;他是所有人的总和,之所以得救并非上帝怜恤,而是因为他身上能够摧毁魔鬼的永恒人性。正如人们在歌德和浮士德身上看到这种天才,人们在贝多芬身上也发现了这种天才。

18世纪的古典主义追寻沉思冥想和心灵抚慰;而贝多芬的和声,像席勒的诗文,具有爆发性。像他们这些人,天生不再满足安谧的生活。支配18世纪后半叶的争取自由的渴望涌动在贝多芬心中,如同在其他古典主义者身上一样。这个贫贱音乐家的儿子,虽出身卑微,但他扔掉假发,高昂起头。他是感到自己应同王公贵族平起平坐的第一位现代艺术家。他深信人的尊严,狂热地拥戴自由。他的音乐是这种人格数十倍的回响。歌德本人甚至都对这种"不逊的性格"、对这种"恢宏、伟大而疯狂的音乐"感到震惊和恐惧。席勒的每一部戏剧,从《强盗》到《威廉·退尔》,都是令人生畏的抗议书。其中,无论个人或整体民众,都是观念的体现和代表。同样,贝多芬的整个身心都浸染着这种英雄主义理想,这是德国古典主义热爱自由的英雄主义,这个基调体现在贝多芬音乐表达的每一个细节中。与拿破仑帝国时期法国乐派那些富丽堂皇、珠光宝气但效果表面、虚张声势的号角音乐相比,贝多芬的音乐才是真正的英雄主义,器宇轩昂!法国人已江郎才尽,他们所能做的只是风格化和剧场化。贝多芬的科里奥兰和爱格蒙特,他的第三交响曲、《热情奏鸣曲》和C大调弥撒的无名英雄们,足以和古希腊史诗中的英雄相媲美,因为他们站在高贵人性的顶峰。贝多芬令人信服地证明,真正的理想主义是英雄主义。在他那里,我们抵达关于英雄的古典概念的极限,可能也是用音乐表现英雄主义的极限。他作为19世纪的先驱、意志力量的音乐先知来到人世。他是为自由而战的精神化身,遭受着对一个音乐家而言比死还严峻的威胁,却祈求上帝给予他以"战胜自己"的力量。狂热分子和酒神祭司通过自我磨炼成为了古典主义者。 752

贝多芬在某种程度上接近了浪漫主义的精神领域。毋庸置疑,有千丝万缕的线索从他引向浪漫主义者。但是把他算作是浪漫主义一员,在风格判断上是根本的错误,因为贝多芬是从18世纪成长起来的。18世纪的全部财富集中在他身上,他所做的是对古典主义进行新的综合,将其传给新的世纪。贝多芬早期创作中的浪漫主义因素与他的纯粹古典主义并不矛盾,因为狂飙突进运动的影响引发了所有伟大古典主义者的"注意主义"危机。早在他第一批三重奏和钢琴奏鸣曲如作品1和作品2中(在相当数量的一些无作品编号的早期作品之后),对自己未来道路心中无数的犹豫就已经让位给对古典主义的明确信念,他拥戴三个伟大的古典大师——海顿、克列门蒂和凯鲁比尼,从而清晰地表明了这一点。古典天才的本性是,将一切紧紧组织在自身周围。歌德和贝多芬身上,18世纪的精神仍然何其活跃!对于他们,启蒙运动的朴素和新鲜坦率依然何其显著!说他们仍然是线条的设计者而不是色彩的绘画家,真是最恰当不过了。

一切古典主义都以平衡为基础——但不是僵死的平衡,而是各种力量和机能相互作用的活的平衡。一切古典主义都在寻求关系、比例和形式,都在形式和材料的同一性中达到统一。古典主义的整体本质是中庸之道,但这绝不是折中妥协或不偏不倚,因为平衡是结果而不是出发点。斗争力量之间的天平指针是永不静止的。浪漫主义是从这一时代过热的风格和沸腾的强烈情感

中所漫溢出来的东西,铸成自己的世界。一般而论,浪漫主义瓦解了古典主义的因素。古典旋律轮廓分明的设计被放松;古典和声抛弃了自身的结构功能,变得摇曳不定,甚至漫无目的,但另一方面却展现出古典主义者不知道的绚丽色彩和丰富变化。贝多芬也不能避免浪漫主义色调的诱惑,但正是在这里体现出他的强大意志——力求千锤百炼而成型,将主题逻辑的福音启示贯彻到底,直至人类能量和理解力的极限。他在一生的最后时刻达到了这个极限,此时浪漫主义已是获得全胜的现实。对于古典主义者而言,没有安全回归准备的漫不经心的转调是不可想象的。他总是紧紧盯着罗盘,指挥着他的转调和展开。但这丝毫不意味着缺乏变化或窒息想象。相反,这需要最高超的结构技巧和想象能力。转调愈大胆,音乐中所体现出的逻辑性就愈令人惊叹。

753

浪漫主义者承接了这些原则,建立一整套形式法规条例,但是调性逻辑的本性,它真正的形式构造特质,却被丢失。我们清醒地看到,特别在浪漫主义作曲家的大型奏鸣曲式作品中,他们陶醉于丰富的和声冒险之后,突然照搬起所谓的形式法规,于是硬性返回,因为条文规定一定要有一个再现部,一定要将附属的材料转回到主调性。常有人说,贝多芬打破了形式但此话其实毫无意义。因为对于古典主义者来说,形式是结果而不是目的。那些看上去好像对传统进行扩展和变化的手法,其实都是创新,但又不是任意妄为,而是出于作曲家规范乐思的需要。因此,在贝多芬看来,这也是"遵守规则",正如墨守成规的人看待传统形式一样。浪漫主义者痴迷于节奏;他们扭住自然重音不放,沉醉在某种节奏型的脉动交替中,直至(在此仅举一例)在舒曼的后期创作中,这种节奏型支配了整个作品。贝多芬则倔强地将重音放在弱拍上。重音和强音在他眼中不是单纯的自然现象;它们必须按照他的意志进行组织和调控。什么都逃不出他的铁腕;绝不允许任何一个节奏脉动不加控制就随便溜走;甚至,节拍和节奏只有得到许可才能"自然地"展开。这一切都是古典主义者独有的特权;海顿和莫扎特同样都是自己音乐写作的主人。他们不受支配,他们发号施令。

浪漫主义者在自己世界的每一个角落搜寻,沉浸于美不胜收的宝藏,但他们并不想对自己的宇宙重新进行安排;他们投入其中,成为俘虏。贝多芬始终是一个古典主义者,不论他和浪漫主义者有多少纠葛,他从来没有成为一个浪漫主义者。他对创造性艺术家的职责的信念始终坚定不移。在他一生的最后十年,诱惑越来越甚,因而需要赫拉克勒斯式的严于律己,这一时期的作品由于几近残酷的意志力量保持了艺术完整而获得了特别伟大的成就。有时,这种严厉的统治造成意志力的异常膨胀,音调升至最高的音域,在此由于作曲家的锐气冲击,通常的音调感已经全然消失。但是,不论他怎样激情澎湃或心荡神怡,舵盘从未在他手中滑落以致随波逐流。

754

19世纪音乐的重大问题是诗与乐的结合。浪漫主义者希望在综合艺术中囊括表演、绘画和建筑。诗与乐的结合并不是新发明,几百年来抒情艺术就是它的同义词,舞蹈同音乐的联姻更是自古皆然。因此,在艺术中有一条通向整体艺术品的线索。但是这种综合艺术并不是所有艺术的皇冠,因为音乐拥有广阔的天地,其中明确的语言表达并不一定是收获。有人甚至认为音乐在本质上是反对与其他艺术结合的。例如叔本华就说过,音乐表达理念本身,而其他艺术仅仅只能呈现它的影象。这种结合对音乐的限制大小不一,但有一件事能够肯定:这种综合艺术最发达的形式——瓦格纳的乐剧,并不能满足我们对艺术的所有要求。

对于贝多芬而言,语词与音乐的结合只处于次要地位。他的音乐,除了个别例外如《菲岱里奥》,基本上是器乐,甚至像第九交响曲这种加入了歌词的作品也是如此。而且,他的音乐并不由于这种结合而得以丰富。音乐对于他来说,就像通常对古典主义者一样,是创作活动的直接表现。他的想象力所唤起的创作问题,直接以纯音乐方式呈现出来。后来,在19世纪,创作的最初

诱因变成了文学性的——用音乐表达文学性的概念。贝多芬在《英雄交响曲》中创造英雄主义，而施特劳斯构想一个英雄的生平故事，并设法在《英雄的生涯》中用音乐来陈述。贝多芬作品中最深处的内容是言语不能表达的，因为内容就是乐思本身。标题音乐在18世纪古典作曲家的作品中只扮演微不足道的角色。如果一部交响曲具有标题标签（如迪特斯多夫的描绘性交响曲），通常会以率真的游戏笔墨和模仿结束。贝多芬起用诗意的暗示——像所谓的"告别"奏鸣曲或"田园"交响曲，每一个描绘的细节或联想性的素材都有机地同作品的整体结构组织在一起。他的全部作品中只有一部名副其实的标题音乐，即所谓的《战斗交响曲》。这是一部纯粹表面性的应时之作，恐怕是他最无价值的作品。

如果语言和音乐的结合是为了完成共同的任务，则问题的性质就大不相同。前一章中，我们讨论过18世纪中声乐的纯音乐构思，以及逐步向文学靠拢的发展。浪漫时期，除了意大利歌剧，文学的视角支配所有的声乐领域。音乐与一段文学诗句结合，后者构成了创造意念的主宰。因此，音乐的任务变成加入言语不能表达的意境，从而增强诗意的表现。 755

带有合唱末乐章的伟大的第九交响曲引发了激烈的争论，众说纷纭至今尚未停息。浪漫主义的辩护派以瓦格纳为首，他们的理论基石主要就是合唱末乐章；瓦格纳扬言，贝多芬起用人声这一事实证明了纯器乐的不足。他说："人声以明确无误、自信可靠的语言，在乐队的喧闹中清晰可闻。"他毫不犹豫地声称，自己的作品衍生自这首合唱末乐章；贝多芬结束之处，即他开始之时。从施波尔、门德尔松到马勒的大量"合唱交响曲"证明，第九交响曲给后代作曲家留下多么深刻的印象；这些作品说明，第九交响曲像贝多芬的许多其他作品一样，并没有得到真正理解，因而才被看作是浪漫主义作品。

没有受到这些争吵影响的听者，很容易感知到四个乐章间本质上的统一。人声的出现并没有改变整体印象，当然绝不意味着创作原则上发生根本变化。第九交响曲采用合唱绝不代表诗与乐的结合，正如鸟语欢唱、潺潺小溪和轰鸣雷声并不使第六交响曲成为简单的标题音乐。《田园交响曲》的所有细节都符合交响性的构思。电光一闪，其动机就立刻被用作主题，卷入交响的编织中。第九交响曲同样受到纯抽象的交响概念支配。我们在前三乐章极其强烈地体验了人性的磨难与考验，虽然宣告人类欢乐的合唱只是到第四乐章才进入。对贝多芬来说，此处用语言演唱的人类已在前面的乐章出现，不过作曲家在用纯器乐的语言诉说他们的苦难。现在他向他们说："喂，朋友，不要这样的声音！让我们唱起更愉快、更欢乐的歌！"现在他们必须同他一起歌唱，人声同交响乐一起歌唱。谁也不能说，第九交响曲末乐章是为席勒的欢乐颂谱曲，因为音乐不是源自诗词。相反，不如说是诗加入到音乐中来。末乐章的布局早在声乐进入以前——纯器乐的引子之后跟随一组变奏——已完全确定。这里并无贝多芬以前没有用过的手法。器乐宣叙调在他最早的作品中已有端倪；这种手法其实在18世纪很普通，重新引入前面乐章的主题是钢琴奏鸣曲作品101的特点之一。"欢乐颂"的主题本身是典型的器乐构思，具有纯粹的交响气质。因此，人声进入时，应该说整个末乐章大局已定。一旦贝多芬真正开始音乐的处理，歌词本身对他而言其实无关紧要。人声第一次、也是最令人震惊的出现——瓦格纳所说的男中音独唱，所唱的是贝多芬自己写的词。他在席勒颂歌的二十四节诗中只选用了几节，而且完全按自己的意愿进行安排。他的心中只有一个念头：要文字配合音乐的需要。 756

因此，这里是浪漫主义热烈提倡的诗乐结合的反题。古典交响曲的大厦完好无损，完全没有受到人声干扰。像它的姊妹交响曲一样，合唱交响曲揭示了一场个人的、内心的戏剧，其形式如此纯粹，全然摆脱一切生命的附属和杂质，令其他艺术望尘莫及。

生 平

当时的音乐界对神童莫扎特的辉煌的成功记忆犹新,于是约翰·范·贝多芬决定利用儿子的万无一失的天才做摇钱树。孩子八岁时,就以钢琴家的身份出现在听众面前,三年以后被拉去旅行演出。父亲把儿子最初的音乐教育委托给选帝侯的宫廷管风琴家、出生在佛兰德斯的长命音乐家范·登·埃登和多才多艺而生活放荡的男高音歌唱家普菲弗,以及当时在波恩偶然碰到的几个不三不四的音乐家。这些人只能给年少的贝多芬很少一点音乐教益,而他的一般教育又遭受他的家庭的经济上和道德上的凄惨状况的摧残。他少年时期的艰苦环境使他很早就锻炼出独立的精神,由于缺乏别人的指教,他渐渐产生了自己进修的渴望,这样的要求伴随着他的一生。波恩的文化生活非常适合于自学,因为选帝侯是一些开明的、喜爱音乐的教会君主。年轻的贝多芬耳濡目染优秀的教会音乐、管弦乐、歌剧。由于当时普遍对曼海姆乐派、海顿和莫扎特感兴趣,所以虽然贝多芬连起码的专业教育都没有受过,但是他的音乐鉴赏力仍然培养出来了。1779 年内弗[①] 被任命为宫廷管风琴家,从此贝多芬就在这位精通音乐和有丰富经验的音乐家、这位博学而有高尚趣味的人的影响下成长。内弗把约翰·塞巴斯蒂安和埃马努埃尔·巴赫的键盘乐作品介绍给贝多芬。内弗很赏识这个少年的罕见的天才,在 1783 年发表的一篇文章中预言他的前程将是莫扎特的继承人。内弗还帮助贝多芬出版了最初的几首钢琴小品。

在这期间,贝多芬在技艺上的长进已经使内弗能够让他担任教会的助理管风琴手和乐队中的羽管键琴演奏者,并兼任剧院的中提琴手的职位。由于这个年轻音乐家的积极活动,完成许多为各种场合写的作品,他的社会生活通过与有才智的医科大学生弗朗茨·魏盖勒的结识也大大改善。魏盖勒变成了贝多芬终生的密友,而他把贝多芬介绍给宫廷顾问官埃马努埃尔冯·勃伦宁的遗孀,对这位音乐家帮了大忙。贝多芬在她的优雅的家里,忘却了自己家的一切苦难。

757

1792 年贝多芬在维也纳定居。他想拜莫扎特为师的希望由于莫扎特在前一年去世而落了空。因此他去求教维也纳乐派的另一位大师海顿。但是那位年长的大师同这位年轻的大师的观点不和。海顿不适合当教师,而贝多芬是天生的叛逆性格。他于是暗中到当时的音乐界占重要地位的两位有经验的音乐家约翰·申克和安乐尼奥·萨列里那里去上课。在海顿第二次去伦敦旅行回来以后,贝多芬就不再找海顿学习了。他的教师除了那两位以外,又加添了约翰·格奥尔格·阿尔布雷希茨贝格(1736—1809)。这是一位知名的作曲家和对位法的权威。他的教学尤其是他的赋格课给贝多芬留下了深刻的印象。他同萨列里的关系很友好,后者教他创造戏剧作品的原则一直继续到 1802 年。

前面我们在论莫扎特和海顿的时候曾讲过哈布斯堡王朝首都的辉煌的音乐生活。曾经支援过老一辈作曲家的同一个贵族社会,现在把贝多芬放在他们的保护之下。但是这位手拿华尔斯坦伯爵的介绍信来到维也纳的年轻音乐家不再像身穿与侍从衣着没有多大区别的豪华制服的海顿那样只是一个受宠的仆人,他在利希腾斯坦、施瓦岑伯格、利希诺夫斯基、勃劳恩、艾尔杜蒂、勃伦斯维克的贵族邸宅里被迎为贵宾。他的辉煌的钢琴演奏,尤其是他的即兴演奏,不久便获得使许多世界闻名的维也纳钢琴家都为之黯然失色的荣誉。但是他的贵族保护人都是一些很有教养的音乐爱好者,他们认识到贝多芬身上的作曲家倾向比名演奏家的倾向更应受到鼓励。利希诺

① 见本书,第 582 页。

夫斯基公爵家的四重奏团完全由他支配,洛布科维茨公爵慷慨地提供一个管弦乐队能够供他做实验用。在这样的环境下,贝多芬的天才能够毫不妥协地得到发展。他的天才的发展范围只由他自己决定。

然而在他的音乐中有某些东西是同贵族沙龙的气氛不相容的,某些前所未闻的新的音调和表情,突破了享有特权的少数人的圈子,想要面向大众。1795年3月29日贝多芬初次在维也纳听众面前公开演奏,演奏他的降B大调钢琴协奏曲。同年演出了他的作品1,三首钢琴三重奏,第二年演出了三首钢琴奏鸣曲。以后几年,他的创作活动大大展开,创作了钢琴奏鸣曲作品5、7、10、13(《悲怆》)、24和26,六首弦乐四重奏、七重奏曲,另外两首钢琴协奏曲,第一和第二交响曲,舞剧《普罗米修斯》,清唱剧《基督在橄榄山》等。1803年贝多芬移居到维也纳剧院同《魔笛》的脚本作者席卡内德合作一部歌剧。虽然这个计划由于席卡内德的破产而遭受挫折,但是贝多芬继续同剧院保持着联系,并且签订了一个新合同,它的结果就是1805年11月20日完成的歌剧《菲岱里奥》。维也纳被法军攻占妨碍了歌剧的细致排练,整个气氛不利于上演。歌剧在演出了三场以后被撤掉。第二年再次上演,以同样的失败告终。 758

贝多芬的歌剧遭受挫折并不影响他的器乐创作,器乐创作继续很成功。第三交响曲,伟大的钢琴奏鸣曲作品27、28、30、31、53(《华尔斯坦》)和57(《热情》),C小调钢琴变奏曲,包括《克莱策》奏鸣曲在内的小提琴奏鸣曲,三首《拉祖莫夫斯基四重奏曲》作品59和在这几年写的两首钢琴三重奏曲作品70。1807年3月,贝多芬开了两次音乐会,除了演出已经公开发表过的前三首交响曲以外,还加添了新的第四交响曲、《科里奥兰》序曲和G大调钢琴协奏曲。大约就在这期间,维也纳的"爱好者音乐会"模仿巴黎的"爱好者音乐会",开始举办公开的音乐会,贝多芬经常出场指挥自己的作品。为了表示对给他步步高升的荣誉的感谢,他于1808年12月22日在维也纳剧院举行了大型音乐会,在大厅里挤得满满的听众面前演奏了G大调钢琴协奏曲,C大调弥撒曲的一部分,第五、第六交响曲以及钢琴、乐队、合唱的《幻想曲》作品80。有人指责他的作品的"新奇性",但不妨碍这种大规模的创作活动。看来作品的新方面和新特点激怒的多半是音乐专门家,而不是音乐爱好者和群众。而贝多芬正是面向群众的,因为他感到他需要把自己的理想传达给群众,使音乐成为人类文化生活的一个要素。

在贝多芬同奥地利帝国世袭贵族的交际中,贵族们不再有以恩人自居的态度,他同他们中间的许多人来往很密切(他致"永恒爱人"的著名书信是写给一位有爵位的贵妇人的,很可能是勃伦斯维克伯爵家的女儿)。在冬季,他处在这个上流社会中间,只有在夏季他才隐居到郊外幽静的地方。温文尔雅和彬彬有礼本身并不使他感兴趣,因为他的天性是不受拘束和力求自由的,但是他心甘情愿接受它,作为在生活中得到行动自由的手段。然而当他身上的反抗习俗的精神占上风的时候,他的"不讲礼貌"甚至使他最亲密的朋友都大为惊讶。但是即使他最粗鲁的时候,他那友善和亲切的音调听起来好像是期待生活的反应。他知道人们所能给予他的比他所贡献的要少到什么程度,而他的容易冲动的性格有时显示出的倨傲只能用悔恨来陪罪。他爱他心目中认为符合有做人资格的人,但是生活的机缘使他碰到的却是另外一种人。他对这样的人常常流露出优越感,甚至是傲慢,后来又加上猜疑。所有这些精神状态由于可怕的肉体折磨而大大加深了,他逐渐失去听觉,最初的征兆是在他二十岁的后半年。以后的十年病情愈来愈严重,竟成了不治之症,到他的晚年就全聋了。他惊人的毅力经受了考验,他取得了胜利,但是他对诗人的"由于爱人,才知道恨人"的至理名言从此没有背离过。 759

在他生活的以后历程中,平凡的现实被放到最无关紧要的地位。因为它现在对他的精神生

活已经不起什么作用,热情的作曲家在处理他的稿费的交涉上几乎变得冷峭了。但是这种态度实际上大大有助于当时的音乐家在经济上有保障,以前是出版商独断独行,现在他能够要求自己的权利了。贝多芬对日常生活采取无动于衷的态度,从而就把更多的热情倾注到他选择的精神生活上。书籍从来都是他的忠实伴侣。他喜欢读古希腊的古典著作,也喜欢读歌德、席勒、克洛卜施托克的著作以及自然科学方面的新文献。现在他寻求同诗人和作家的个人交往。他结识了贝蒂娜·封·阿尔尼姆、克列门斯·勃伦塔诺、瓦恩哈根、蒂德根、拉赫尔以及其他文学家,他还同歌德会晤。这种对文学的兴趣立刻就反映在他的作曲方面:许多歌曲、合唱曲、歌德的《爱格蒙特》、科策布的《雅典的废墟》、《斯蒂芬王》的配乐。这个时期的器乐曲中有钢琴奏鸣曲作品 78、81、96,钢琴三重奏曲作品 97,第七、第八交响曲以及四重奏曲作品 74 和 95。他的疾病妨碍了他作为钢琴演奏家的活动,当 1818 年降 E 大调钢琴协奏曲首演时,钢琴部分是委托给他的年轻学生卡尔·车尔尼演奏的。

贝多芬晚年名闻全欧,他却避免公开露面,过着像隐士一样的生活。拜访他的人同他用笔谈话。一个曾经是挺拔而自豪的人现在衣冠不整,甘愿与像申德勒这样头脑简单的市民为伍。申德勒是他度过余年的忠实的秘书。然而这位外表给人以不修边幅、又聋又老的音乐家,他的创作才能和精力不但没有衰退,反而准备持续前进。他肉体上受的折磨,他像自己的儿子一样抚养成人的侄子不成器,给他没有尽头的烦恼,使他极度失望,但他在作为作曲家方面并没有丧失信心。最后的几首钢琴奏鸣曲作品 101、106、109、110、111,《迪阿贝利变奏曲》,《小品曲集》,大提琴奏鸣曲作品 102 以及许多卡农形式的小品,展示了他晚期的创作风格。以后是两部巨型的创作:第九交响曲和《庄严弥撒曲》——这是他创作的大型清唱剧、歌剧、交响乐的许多计划中得以实现的两部作品。到这时,虽然他的名字已是维也纳的一个象征,但人们已经不再知道这位隐居的作曲家了。然而贝多芬有机会再一次感受维也纳人对他的敬爱。这是第九交响曲初次演出时,他在深受感动的听众面前的出场。在这次与听众的最后会面以后,他又与世隔绝地埋头于写他最后的作品——五首伟大的四重奏曲,作品 127、130、131、132、135。在长时间的深重的病痛以后,他于 1827 年 3 月 26 日去世。

760

早期作品

贝多芬作品的中心思想是交响性的,而奏鸣曲、室内乐、交响乐正像它们全受古典奏鸣曲式的戏剧性的二元性支配一样,在风格上是一致的。使他的整个生命动荡不安的二重性格在奏鸣曲式中找到最充分、最合适的表现。这正说明抒情性所以在他的音乐语言中处于比较次要的地位的原因,一般说来,正是由于浪漫主义的抒情性优点过分突出,反而损害了浪漫主义的交响乐。贝多芬不仅要写而且有能力写奏鸣曲和交响乐。他必须写它们,他需要这种手段。

作品 1 出版的维也纳时期的最初的作品已经出自成熟的大师之笔。C 小调三重奏是这套乐曲中的第三首,虽然它沾染有轻微的维特的情调,但已经具备了贝多芬的崇高格调,这正是以后不久他克服他的第一次浪漫主义危机的出发点。在把这些包括第一交响乐在内的第一个时期的作品同海顿和莫扎特的同类作品相比较的时候,千万不要认为是发现了"伟大的进步"。另外一种态度也同样是不正确和不科学的,就是认为这些早期作品的形式仍然保持海顿和莫扎特所用的传统的形式,只是它们的内容不同而已。这类评论概括地说,就是认为第一交响乐是"完全按海顿和莫扎特的方式写的……"。这部交响乐表明,它在某些技术方面自然同 18 世纪的交响乐

761

风格有密切关系，但是这种连接的环节对风格的演变是头等必要的。以大胆的七和弦开始，这个交响乐的每一个乐章都是独创的，处处都潜伏着“伟大的”贝多芬的因素。最早的维也纳时期的室内乐和管弦乐的作品可能使外行人误解，但即使是这样的人，也不会在钢琴奏鸣曲中看到好像贝多芬就在眼前，还看不出新颖独创之处。

我们曾经探讨了键盘乐器的奏鸣曲的出现，并且追溯它的发展道路，一直到北方，在埃马努埃尔·巴赫与肖贝特的手中变成灵活而富于戏剧性的手段。以后出现了莫扎特。他从埃马努埃尔·巴赫那里学会了如何抓住一个精神的要素而合乎逻辑地展开它，他合理地改进了从海顿那里学到的四重奏和交响乐的作法。海顿自己也是一位无与伦比的钢琴奏鸣曲作曲家。如今这两位作曲家的奏鸣曲在钢琴演奏家的公开音乐会的曲目中不太引人注意了，虽然真正的钢琴家正像四重奏演奏者珍爱他们的四重奏曲一样珍爱这些作品。当时羽管键琴被槌子钢琴所代替。最初采用这种新乐器的作曲家有维也纳的瓦根塞尔与科策卢赫、巴黎的肖巴特、伦敦的克里斯蒂安·巴赫和阿贝尔。1768年巴赫第一次公开演奏它，随后克莱门蒂也这样做了。将近18世纪末的时候，羽管键琴不再是演奏会用的乐器，只在歌剧的乐队中用它为宣叙调伴奏。莫扎特是用钢琴演奏的第一位技巧名家，但海顿自己于1780年也采用了这种新乐器，这从他在这一年以后写的键盘乐作品中所做的力度指示中可以看得很清楚。钢琴奏鸣曲长时间保留着嬉游曲的性质。这种从瓦根塞尔继承来的基调和风格一直到1770年，从海顿和莫扎特的钢琴曲起就消失了，虽然即使在这以后偶尔由于特殊原因又恢复了这种格调。贝多芬在许多方面都受他的前一辈的音乐家的键盘音乐的影响，但在其他领域却远不是这样。埃马努埃尔·巴赫和克列门蒂，尤其是后者完成了钢琴奏鸣曲的古典形式，使他有了明确的方向。

穆齐奥·克莱门蒂(1752—1832)同最后的一位意大利古典器乐大师凯鲁比尼一样，是寿命超出他们的时代的艺术家。他开始小心翼翼地试图在多美尼科·斯卡拉蒂等伟大的意大利键盘作曲家所建立的传统和强烈影响中探索自己的道路。以后他博得克里斯蒂安·巴赫和肖巴特的赏识。而到1782年，一位伟大的古典奏鸣曲的作曲家克莱门蒂已经出现在我们面前，他的杰作的价值可以同海顿和莫扎特的钢琴奏鸣曲媲美。但是这位有才能的作曲家并不到此为止，不久我们就注意到，从他的奏鸣曲中表现出的思想、音调、情绪把我们引向贝多芬的意境。实际上，克莱门蒂担负着挽救钢琴奏鸣曲(由于室内乐和管弦乐的蓬勃发展而相形见绌)的重任，从而使年轻的贝多芬能够有一个稳固的出发点。克莱门蒂对贝多芬的影响不仅仅限于像后来在《悲怆》奏鸣曲中明显出现的借用旋律，而是表现在整套的钢琴写法和各部分的展开的变化和逻辑性上。这也是某些著述家把贝多芬的“惊人”之笔归功于克莱门蒂的奏鸣曲的原因。 762

像交响乐一样，钢琴奏鸣曲这一体裁在贝多芬的三十八首作品中达到高峰。贝多芬由于受克莱门蒂奏鸣曲的强烈影响，通常以传统的形式和惯用的乐汇开始，但是不久就把它们运用殆尽，把它们熔化和重新铸造。他不用革命的办法，但是如果合法地实现他的构思受到阻碍时，他就毫不踌躇地采用未经考验过的方法。虽然崭新的因素(表现阴暗的和超自然的气氛)出现在《悲怆》奏鸣曲里，但是克莱门蒂的启发在这首奏鸣曲中非常有成效。贝多芬甚至借用了主题与和声的式样。但是他在走自己的路，古典派的奏鸣曲不久就由于变化而大大丰富起来。被称做《月光》的奏鸣曲和降A大调奏鸣曲，脱离了一般的模式，又回到有精巧的变奏曲和阴暗肃穆的葬礼进行曲的、嬉游曲老式样。但这并不是复原，正是贝多芬所特有的有受形式的惯例约束的另一个例子。

贝多芬意识到：随着交响乐的发达，协奏曲的交响音乐的背景除非变成陪衬或是借题发挥钢

琴演奏技巧,否则就会被前者合并。因此在他的作曲生涯中比较早地就不再写协奏曲,但那是在他贡献出这个体裁历史之冠的几部杰作之后:小提琴协奏曲(1806)与五首钢琴协奏曲的最后两首(G大调和降E大调)。值得注意的是:第四协奏曲的慢乐章中,贝多芬突然又回到巴罗克协奏曲的全奏与独奏的风格。这当然不是模仿,因为它的音调显然是浪漫主义的,但是它的精神是古协奏曲式的。在这一点上,看来意味深长的是,布拉姆斯(他美妙的小提琴协奏曲是贝多芬的直嫡后嗣)在写两首钢琴协奏曲上煞费苦心,但是结果与其说是公认意义的协奏曲,不如说是钢琴助奏的交响乐。

贝多芬在他最初的四重奏曲中,并不只是从海顿停止的地方开始。这是不可能的,因为年事已高的海顿所表现的炉火纯青,是他毕生发展的结果。因此,四重奏的风格又一次从头开始发展。道路并不平坦,需要做大量实验,这反映在以四重奏为中心的室内乐的外围延伸的变化上。年轻的贝多芬在管乐重奏、钢琴三重奏、小提琴和大提琴的奏鸣曲方面一试身手,然后是弦乐三重奏,最后才达到四重奏曲。贝多芬在创作第一组四重奏曲(作品 18)的时候,创作已经遍及音乐的整个领域,并且为自己作了各种安排。钢琴奏鸣曲仍然是最能表达衷情的手段,可以尽情用它做实验。交响乐相反,是这些实验的概括。弦乐四重奏在他的一生的后半期占中间地位,这时它变成一切重要的东西的综合。他的四重奏风格用从海顿那里学来的复调重奏技术加以丰富,在C大调第三拉祖莫夫斯基四重奏的末乐章达到第一个顶峰。在这个高潮以后,已经不能再在这种风格上继续下去了,停顿一个时期已经变得必要。

贝多芬的艺术臻于成熟时,他的作品结构在篇幅上扩充了。在奏鸣曲式的展开部内,他有时引进在呈示部中没有出现过的材料。这无疑是提供广大的转调范围,因而在经过远关系的游移之后,这种新的主题所起的作用可以同连接部以后出现的第二主题相比。在这种方式中,庞大展开部的各部分融合在一起而不致损害再现部的基本效果。这并不违反交响乐的理想,相反,它防止了把必要的转调变化变成只是形式上的要求。这些新的主题在激烈的主题的展开中间是一些静止点,在这以后,对本来的目标的不停地追求毫不减弱地继续下去。因此,通常这样的新主题是壮丽如歌的旋律,第三交响曲和小提琴协奏曲的第一乐章中的主题就是这样。所有部分的范围的扩大需要比较复杂的尾声,通常扩大的程度,几乎给人以第二个展开部的印象。其中转调不受限制,但在非常复杂而篇幅庞大的作品中间,却又有另外一些是简洁宏伟的典范。

第三交响曲是新思想的缩影,是文艺中不可思议的伟迹之一,是一个作曲家在交响乐的历史和一般音乐史上迈出的最伟大的一步。这不应当解释为以前的交响乐在所有各方面都相形见绌,但是《英雄》交响乐在构思的大胆、手法幅度的宽广、结构的缜密上确实使别的作品相形之下显得逊色。贝多芬自己也没有再创造出像这样如火如荼般的想象力的伟迹。他写的其他作品可能更伟大,但从来没有再像这样气贯长虹。每一个成分都是不平凡的、新颖的,但都奇妙地为他的目的服务:不是歌颂一个人,而是歌颂一个理想、歌颂英雄主义。关于这部作品最初是题献给拿破仑的有名的故事,丝毫不能改变这一事实。

代替悠长的引子,第一乐章的英雄气概的和急躁的性格压缩成两个狂怒的和弦。之后,快板的大漩流开始奔腾前进,用忿激的乐队的强力和弦(*sfz*)加以强调。慢乐章是一首葬礼进行曲,沉痛的哀悼情景如绘如画,它是向一位即使在临死时也还奋起紧握拳头的英雄致哀。它使我们忘记了开头的肃静和那悲痛的调子,一直到一切都崩溃的末尾,乐队支离破碎的结结巴巴的音响使我们意识到已经到了结局。谐谑曲在我们头上急驰,这里沙沙作响,那里闪闪发光,使我们应接不暇。交响乐以变奏套曲、或者不如说是几套变奏曲结束,很适合这部作品的英雄气概的情

调，使用了一个最初贝多芬曾在他的舞剧《普罗米修斯》用过的主题，是一个辉煌而狂热的末乐章。

第四交响曲又是一个完全不同的类型，这是贝多芬充满欢乐和爱情的作品之一。它的慢乐章恐怕是放在大型管弦乐作品中最吐露衷曲的交响之歌。第五交响曲无须讨论，它将永远是交响逻辑的完美的典范。

塞耶敏锐地观察到：贝多芬在第六交响曲中是要在竞争者的领域中同他们决一胜负，如果想到18世纪末和19世纪初有大量的标题交响乐，这句话总的说来似乎有点道理。但是我们已经强调指出，这部交响乐不是柏辽兹的交响乐那样真正的标题音乐，因为标题音乐是从结构受音乐以外（不论是文学或者其他）的力量支配时才开始形成的。《田园》交响曲是一部真正的古典交响乐；即使是它的最富于描绘性的乐章《小溪景色》，也是整个溶化在魅人的音响中，溶化在使听者充满了语言难以形容的安谧的音流的波动里。这当然不是后来人们所理解的标题音乐，是不用观念而用乐音表现的最纯粹的音曲诗篇。贝多芬在扉页上委婉地提出告诫：这部交响乐"抒情多于写景"，并且贝多芬在个别乐章前面的小标题中写的是"来到乡村的愉快印象"和"暴风雨以后的幸福感恩心情"。

贝多芬整个一生都关心歌剧，从他的唯一的歌剧的序曲的头几个音开始，就面对着矛盾。法国乐派（他非常赞赏的，而且是他在歌剧创作上在许多方面所仿效的）甚至在序曲中也把戏剧因素强调为结构的因素。因此他们的序曲在处理从歌剧中取来的材料时，不是总依据交响结构的规划，显然不顾奏鸣曲式的二元性。奏鸣曲快板部分的第一部分或多或少的再现常常不符合某种戏剧的情节。贝多芬在第二《莱奥诺拉》序曲中注意到：在表示解放者来临的小号声之后，第一部分的原样再现未免虎头蛇尾，所以就把它省略了。这是他的所有大型奏鸣曲式乐章的唯一例外，以后再也没有这样做过。但是这位交响音乐的设计师对于另外一首序曲，《莱奥诺拉》第三，仍然不满意。他恢复了再现部，不过这首序曲完全不适合做歌剧的前奏，所以被抛弃了。第四首序曲的性质和规模完全不同，终于取代前三者，极妙地符合了意图。其他三首作为交响诗保留下来，这里"交响"这个词的含意是不折不扣的。

765

瓦格纳的意见（现代的评论家有同样的看法），认为歌剧本身同第三《莱奥诺拉》序曲相比有点微不足道，从来不被歌剧的行家看重，因为《菲岱里奥》非常接近席勒的古典剧。这部歌剧立足于同样崇高的理想，即：把各种各样的人都团结起来。《菲岱里奥》是席勒的最后几部戏剧的同一个古典主义的表现，即把悲天悯人、自由、追求崇高目的的战斗、对最后一定胜利的信心同个人的感情结合起来。贝多芬认为他的歌剧台本的主旨中有：时代的最高理想、崇高的人性，为了实现这一目的，善良人的同心协力，由对被压迫者的同情心所团结起来的心灵友爱、正义的胜利的崇高欢乐。《菲岱里奥》所以不像莫扎特的那些伟大的歌剧那样统一，是由于台词的英雄气概没有得到贯彻。贝多芬要求台本作者写伟大的历史的或道德的奇迹的台词。在歌剧的第一部分中，他不得不写日常生活，这显然使他感到很不自在，但是正是在他能够预感到象征着市民家庭的温暖的欢乐的时刻，点燃了他的幻想之火（四重唱的场面）。当剧情在发展时，戏剧音乐的统一性很明显，并且在第二幕达到巨大而有说服力的强度。在戏剧性布局上有几处对比感人至深，例如在地牢的一场之后的阳光普照下，囚徒们在合唱，当他们刚出现时的颤抖和悄声低语，以后发展成感恩的赞歌、自由的颂歌。

这部歌剧应当恢复原作品的形式，即一些废弃的分曲应当复原，在幕间休息时演奏第三《莱奥诺拉》序曲的荒谬的传统必须打破。贝多芬比谁都更懂得这首序曲本身就是一部强有力的和

完整的戏剧,不能放在另一部戏剧前面。第三《莱奥诺拉》序曲既然不适于做正戏前的开幕曲(无疑,《菲岱里奥》序曲是这部歌剧最好的前奏),把它放在幕间会起很大的破坏作用。贝多芬自己知道他的序曲的独立性格。在他废弃的第一《莱奥诺拉》序曲的小提琴分谱上,他写有"性格序曲"的字样。的确,他发现性格序曲是描绘英雄气概的最合适的手段。在这些"交响诗"中间,英雄主义的理想表现得最好的是《爱格蒙特》,尽管主人公的结局悲惨,但贯彻始终的基本情绪是颂赞和欢乐的火热的色调。具有灵敏直觉的女主人公克雷欣没有在序曲内出现,因为她在以争取自由为主旨的作品中只是一个穿插人物。另外一首伟大而非常精练的英雄交响诗是《科里奥兰》。

766

以后的交响乐的界标是第七和第八交响曲,又形成鲜明的对比。大规模酒神节欢庆情景的第七交响曲,是大家都熟知的,不需要再探讨了。而第八交响曲有点被人忽视和误解,它是一篇幽默小品文,是对交响乐的嘲弄模仿。第一乐章没有任何引子就开始了,是一幅明快而有朝气的交响画,歌颂人类的一切光荣。第二乐章有对节拍器的滴答声的机智模仿,它的优雅幽默是交响乐编年史上独一无二的。第三乐章意味深长地注明"小步舞曲的速度",嘲笑了比德迈式的温顺。在这个乐章中一切都不正常,过度强调、迟钝笨重的不明确的线条使开始很困难,以后圆号、小号和定音鼓错过了指定给自己的乐节,在不该出来的地方猛奏出笨重的音响,在终止的地方乱成一团。末乐章是贝多芬的最长的乐章之一,充满欢畅的嬉戏。在急速而低声细语的 C 大调音流中,整个乐队突然爆发出强有力的升 C 音,以后就是群魔乱舞。哄堂大笑停息以后,作曲者立刻给我们一支安谧而讨人喜欢的旋律,但这只是抚慰我们一下,因为还有取之不尽的使人惊讶的东西在等待着听众。

贝多芬的室内乐在这个时期还没有反映出他的交响乐和奏鸣曲的强烈的猛冲猛打的欲望。他的大提琴和小提琴奏鸣曲,以及弦乐四重奏曲,全都是完整的杰作,虽然都比较安静和有分寸,但都充满新的音调和富于单纯的旋律美。慢乐章表现出明显的浪漫主义倾向,尤其是萦绕在钢琴三重奏曲作品 70 之 1 中的神秘的慢乐章里的旋律。但是抒情的气氛和形式的自由用末乐章的结构保持平衡。这些末乐章有奇妙的调性布局、波状起伏的清晰的声部进行,而且有许多 18 世纪末的末乐章所特有的和谐悦耳音调。偶尔(例如降 E 大调四重奏曲作品 74 中的谐谑曲)使人感到交响乐的巨大的气派和无情的强度,但整个说来,是保持在典型的交响性之外的。

767

当我们接近这些四重奏的最后几部作品时,我们就开始意识到室内乐获得了一种新的看法和新的意义。F 小调忧郁的四重奏的标题是"严肃的四重奏曲"。它的开头的急速而具有潜能的乐句有某种烦躁和狂暴的东西,在到达消除疑虑和带来安谧的结尾以前,这首四重奏曲始终是豪放不羁和难以预测的。贝多芬就是以这种风格完成他的室内乐风格,但是在同过去一切两断以前,他又一次把他喜爱的吐露衷情的乐器钢琴同弦乐器结合在一起,如最后一首钢琴三重奏曲作品 97、最后一首小提琴奏鸣曲作品 96、最后两首大提琴奏鸣曲作品 102。于是在这旋律宽广和音响丰富的壮丽的滔滔不绝的音乐中把困惑的问题再度置诸脑后。主题材料占有至上的主导地位,有机的发展和结构的合理到处可见,但节奏的多变和感人至深的奇妙的复调手法都在说明潜在着新的想法。接着,在一度停顿以后,出现了最后两首大提琴奏鸣曲,它们同前面的三重奏曲、四重奏曲正相反,是两首固执的、狂暴的、幻想的作品,充满了既不能排除又不能解决的压抑的情感。严重的浪漫主义危机全部压在他的头上,但他主要是一个古典主义者,他保持警惕,并且用差不多是巴罗克的复调手法来对抗这种破坏力量。只有复调手法的力量是巴罗克式的,因为巴罗克作曲家中没有人能够写出像第二奏鸣曲中的这样几乎不能演奏的稀奇古怪的错综复杂的赋

格曲。这是这条道路的尽头，贝多芬不得不或者是走回头路或者是为自己闯出一条新路来。他选择了休整，以后的十年间，他放弃了室内乐的创作。

晚期作品

以作品 101 开始最后一套钢琴奏鸣曲。这是一部几乎是浪漫主义的自由和明显的速写式的作品（它的核心仍然是古典主义的），尽管结构的逻辑性是这样紧凑集中和天衣无缝，使各部分之间的停顿完全给掩盖了。下一首奏鸣曲作品 106 作于写作《庄严弥撒曲》和第九交响乐的初期阶段，它的布局和内容的伟大可以同它们媲美。它的每一个乐章都是孜孜不倦地按交响乐式的主题理想精心设计和坚持不懈的惊人的完美范例。慢乐章是同类中最长的，末乐章的赋格曲是贝多芬晚期所特有的复调大厦中的第一座。像这样的奏鸣曲是不可多得的，所以后来的作品 109 和 110 两首奏鸣曲，虽然同样富于探索，但在规模上不如它那样宏伟。它们的奏鸣曲式结构的精细堪称模范，但结构难以察觉。最后一首钢琴奏鸣曲奇妙地使人联想到初期的《悲怆》奏鸣曲。两首奏鸣曲都是 C 小调的，都是以悲壮的气魄开始，但后面就情趣不同了。这首奏鸣曲的感情和精力是这样集中，把一切条条框框都抛在一边。壮丽的第一乐章以后，转到一个远离世俗的境界中松弛一下。在这天上的音乐以后，曲意已尽，根本不需要再有一个机智的谐谑曲或热闹的末乐章。 *768*

《庄严弥撒曲》恢复了伟大的巴罗克作曲家在精神和实体两方面的雄伟气派。在浪漫主义的强烈文学倾向的风气中间，这部作品再一次把歌词的忠实朗诵放在次要地位，是为了能够充分地用音乐把歌词内容表现出来。贝多芬抵达这种风格，既不是由于偶然、也不是由于技术上的不足，而是由于他尊敬亨德尔，推崇巴赫，接过他们的传统，以自己的方式传下去。正像巴赫在他的 B 小调弥撒曲中摆脱一切教会思想（我们不要由于天主教仪式的词句而产生误解，B 小调弥撒曲始终是康塔塔集）一样，《庄严弥撒曲》超出了天主教仪式的范围。然而这部作品是天主教的、仪式的音乐，并且是被基督教会的权威特予承认的。"巴赫的 B 小调弥撒曲不会因为音乐厅的气氛和花花绿绿的光彩而受损，与此相反，《庄严弥撒曲》在这样的场所演出总是不太适当。另一方面，在教堂里敬神的礼仪是头等重要的，永远不会对它的音乐给以充分的注意。因此，《庄严弥撒曲》像许多其他伟大的艺术品一样，生长在一个超出实际发挥价值的可能性的领域。"①

贝多芬对于以驯服为最高律法的基督徒的态度，似乎是反感的，因为他在心服以前先要经过怀疑斗争，信仰是通过浮士德式的考验得到的。然而贝多芬是一个虔诚的天主教徒，而不是浪漫主义的泛神论者，并且他对于浪漫主义的改宗者的态度唯有轻蔑而已。他阅读坎普腾的托马斯等宗教著作家的书，虔诚地研究帕莱斯特里那的乐曲。侄子的宗教教育引起他无穷的忧虑，他常常请教教区的神甫，好把每一件事都为他忘恩负义的侄子安排妥当。对于我们这些习惯于 19 世纪末的情况的人来说，贝多芬身上保留下来的天主教的启蒙精神使人感到奇怪。他反对温顺和机械地对待经文，执着于每一个字义的探索（他有经文的德语译文，确保任何地方都不致瞒过他的眼睛），从中反映出 18 世纪末天主教的启蒙精神。他的读解虽然得不到神学家的认可，然而却具有天主教的精神和真凭实据。 *769*

当初，他年轻时顺从时代、传统、教育的条令，他的 C 大调弥撒曲（1807）是海顿的晚期弥撒曲

① 瓦尔特·里茨勒：《贝多芬》，纽约，1938，第 188 页。

的忠实可靠的姊妹作。这部壮丽的作品遭到不应受到的忽视，充满了《科里奥兰》时代的英雄的理想。固然这种形容词同一部弥撒曲联系起来似乎有点不伦不类，但是这部作品确实是传达人的思想的工具。在这个富于人性的礼仪中庄严宣告的是，神圣的造物——人——的英雄主义。在《庄严弥撒曲》中，信仰胜利和得到恢复，尽管力量强大和规模宏伟，这首弥撒曲仍然是仪式作品（不像它的巨大的相对应的作品——巴赫的B小调弥撒曲），没有一点散漫的痕迹。它的音调都是教堂的，没有音乐会的因素。

我们在讲巴赫的一章中曾经指出过，巴赫的B小调弥撒曲的散漫是由于把一些性质差别很大的"分曲"连在一起。这些分曲中的每一首都是最高的杰作，但是它们像是排列在一起的一个个独立的康塔塔，没有整体的令人信服的统一性，两个《慈悲经》乐章之间甚至都没有联系。《庄严弥撒曲》是有布局的，从头到尾一气呵成。瓦格纳称它是"带有贝多芬精神的真正的标记的纯粹交响作品"时，是认识到这一点的。海顿的古典弥撒曲的交响统一性在这里达到凝聚完美的极限。这位交响乐作家重新恢复了曾经使15和16世纪的复调音乐弥撒曲具有惊人的连续性的"主导动机"的统一性。在这严密的结构内部，贝多芬任凭他的想象力翱翔。歌词的每一个细微的含义、每一个暗示都忠实地用音乐体现出来。这些信条一个挨一个地、按着重要性的大小次序都配上了音乐。在"道成肉身"（Et incarnatas cst）中，他甚至恢复了帕莱斯特里那的狂喜的神秘主义，抛弃他的调性布局，以利于调式的气氛。而在"赐吾等和平"（Dona nobis pacem）中，号角齐鸣、鼓声隆隆，音乐变得雄壮起来。这曾经遭到"正式"宗教音乐信徒的非议，他们断言贝多芬缺乏任何真正的宗教感情。但启蒙时代的弥撒曲不是没有雄壮的曲调的。整个主观意图（比第一部弥撒曲更进一步）是对传统的东西不全盘接受而独立地思考和解释的启蒙运动倾向的反映。这个被指责为不敬神的人在他的《信经》的总谱开头写道："上帝在万物之上，上帝从来没有抛弃我。"这句话出自一个所患的病是音乐家所能忍受的最大的不幸的人之口，实在令人感动。

770 不过从另一个角度来看，《庄严弥撒曲》已经超出了教会特定仪式音乐的范围，实际上进入了宗教音乐的另一个领域——清唱剧。这无疑是由于对歌词的主观的看法。它同清唱剧的相似性不仅像B小调弥撒曲一样，由于各个乐章的篇幅巨大而不适合用于仪式，而且在许多细节上也表现得很明显。"赐吾等和平"的赋格主题，贝多芬取自亨德尔的《弥赛亚》（《上帝从来而且永远支配》），并且《慈悲经》的开头庄严的圣歌合唱的精神很强烈，这都足以说明问题。贝多芬自己是深知他的《弥撒曲》的性质的，他甚至建议把它当做清唱剧演出。但是这并不是说他放弃了这部作品的原来的目的。他实际的愿望是写出一部新教和天主教都能采用的弥撒曲，他认为这是他的最高的成就。贝多芬的这种态度又表现出18世纪有启蒙思想的天主教徒的思想：热衷于掩盖而不是突出基督教两大教派之间的分歧。

贝多芬作《庄严弥撒曲》和第九交响曲时，把大型管弦乐与合唱的形式的可能性已经全部运用殆尽，虽然他还计划写第十交响曲、第三弥撒曲以及一些大型清唱剧，但是他自己开始认识到他已经到达大型音乐结构的极限。现在，他以前所耕耘的一切音乐体裁的领域看来都已经达到它们的终点。当他回顾毕生的事业时，这位筋疲力尽的人意识到：他对音乐宇宙不屈不挠的猛打猛冲已经摧毁了可以见到的界限，攻城槌已经没有冲击的对象。但是他的创造力丝毫没有衰退，仍旧抱着做最后的综合的目标。但是他必须寻求酒神境界以外的天地、在纯粹精神化的气氛中来完成。他现在尝试的是把以前不能融合的融合起来，把凭自己本身不能进一步发展的东西，把抽象的东西同特殊的东西、线条同音响、复调音乐同街头小调熔于一炉。只有一种手段最适合这种想法：不具形体的弦乐四重奏，这种体裁他在十四年前曾经放弃了。因此，他又回到四重奏上

来，但是代替响亮音响效果写法的是：他使自己处在抽象的观念的围绕中，他像年老的巴赫一样，转向复调音乐最终的秘密。

在我们面前展示出一个新的奇迹，一种新的复调音乐。其中非主题的声部各有自己的生命，而整体变成非个性的，更确切地说，是超出个性的；因为节奏与旋律集中到变成原则的程度。同时，循环的统一性甚至超出单个的作品，把最后的五首四重奏曲中的第二、第三、第四包括在一个难以理解的大的循环统一体中。这三首四重奏曲的主旨是一个。这种超出单首作品的统一性不是崭新的，尤其是在"拉祖莫夫斯基"一组弦乐四重奏中确实有过，但在那里只是暗示的东西在这里具体实现了，主旋律与节奏上的一致明显可见。　771

二元性的奏鸣曲式在这些作品中不是丢弃不用，而是加以修改，因为乐思必须要有超越主题冲突的自由。为了能够自由呈现乐思而放弃奏鸣曲式的对比主题原则时，传统乐章之间的界线常常被消除，以便乐章更有机地联系起来。然而千万不要把这些曲子看成是"自由幻想曲"，即使我们的规则好像不太适合这些晚期四重奏曲的曲式结构，我们也必须探索去找到这种统一性，我们确实在这些作品中听到这种统一性，但是眼睛却难以看出。"贝多芬从来没有像在他的个性强烈和想象力丰富的最后几首奏鸣曲和四重奏曲中那样斯巴达式地严格遵守音乐形式的法则。"[①]这是一位埋头于研究贝多芬的伟大音乐家布拉姆斯的看法。实际上，他的见解是正确的，虽然这"斯巴达式的严格"不应该解释为呈示部、再现部、尾声。它们仍旧存在，但是作为对立物、从属物消失了，而用并置物、用同等物来继续。最自由的、同时又是表现最受逻辑约束的形式的变奏曲和赋格曲，变成贝多芬的思想的最后象征。他在第三拉祖莫夫斯基四重奏曲的末乐章的赋格曲中一旦得到的东西，现在达到了没有实体的境界，空间本身被消除了，纯粹音乐战胜了结构。

贝多芬风格

把贝多芬的创作年代在风格上分成三个时期是合乎惯例和合适的，因为每一个艺术家都有青年期、壮年期、老年期(后者不一定指岁数)，但是必须注意不要把例外的特征都归于这三个时期。贝多芬是这样的作曲家之一：在他的心目中怀有一个思想，可以保持几年、甚至几十年之久。他的晚期有些最典型的"创新"，是在他的年青时的比较少为人所知的作品中已经呈现了的。还有一个值得注意的事实，即：在他创作最大的交响结构的同时，他在最小可能的形式(他的最后几首四重奏曲的警句和钢琴曲《小品集》)中也达到了集中与平衡的表现。

研究贝多芬作曲的意向和过程时可以从他的草稿簿(幸运的是可以见到现在出版的一些版本)中得到非常可贵的帮助。[②] 这些草稿揭示了所有这三个时期的基本特征。即：贝多芬所要表达的东西，他绝对不考虑手段和演出者的问题。当技术上的限制变成思想与其实现之间的障碍时，他毫不踌躇甚至违背普通常识(尤其是在声乐写法上)。但是如果认为"贝多芬写不好声乐作品"，那就错了，因为如果接受委约，他能够充分掌握意大利声乐风格，如两个声乐和管弦乐的戏剧场面：咏叹调《不诚实的人啊》和三重唱《颤抖吧！不信神的人！颤抖吧！》就是例子。他还是许多优秀歌曲的作者。正像我们也可能说他写不好钢琴曲或其他他心爱的乐器的曲子一样，因为　772

---

① 参见汉斯·冯·比洛：《文集》，Ⅲ，第445页。

② 参见古斯塔夫·诺特博姆：《贝多芬研究》，莱比锡，1925；诺特博姆：《贝多芬的一份草稿》(1865)，保尔·米斯编订，莱比锡，1924；保尔·米斯：《贝多芬的草稿》，伦敦，1929。波恩贝多芬纪念馆的出版物(《馆刊》)也包含很多有价值的材料，特别是第二、三、四、五各卷。

他的奏鸣曲中的某些乐章使我们在演奏上不能胜任。贝多芬的内心听觉听到的东西,他所硬写进谱内的东西,他都要求演奏出来,而不管行不行得通。不论是意大利的或法国的音乐家都不会采取这种态度,因为这种不体谅别人的特点正是德国式的。只有那些不知道音乐创作过程的人才会相信:他的耳聋使他做任何事情都顽固地坚持把他的想法实现。但是恶魔般的狂暴和无视礼貌的专横能够向最温柔的亲密让步。他的慢乐章——升 C 小调奏鸣曲、"热情"奏鸣曲、"皇帝"协奏曲中的祈祷般的柔板,尤其是有天使般的颤音的最后一首钢琴奏鸣曲的柔板,是用爱之歌来拥抱我们。接着,他又像在《庄严弥撒曲》中的《降福经》里的小提琴独奏一样,如怨如诉、悲哀动人、直上重霄,激励和安慰我们。一个非常仁慈而温柔的灵魂,受了重伤,但仍然敢于热情奔放,这是一颗纯洁而又感情丰富的心,用这样的语调向我们倾诉。除他以外没有一个人能够从一个极端到另外一个极端不迷失方向,但贝多芬却从来没有迷失过,他的基本功使他既不致流于伤感,也不致失之过分。不论多么温柔亲切,他永远是个巨人,他从来不会显得渺小。他用几小节就能像闪电一样铭照灵魂深处。他能够把最复杂的精神状态绝无仅有地集中反映出来。只要想想《槌子键钢琴奏鸣曲》的赋格曲小引子就够了。同时他的悲欢、幽默能够笼罩篇幅庞大的整个乐章(《槌子键钢琴奏鸣曲》的柔板的悲哀、最后一首钢琴奏鸣曲和四重奏曲作品 132 的激情、迪阿贝利变奏曲的幽默)。他不是浪漫主义地取舍悲哀、激情和欢乐,因为每一种精神状态都是反映整个生命的一面镜子。他的狂热有时在动人的朴素情景中消失了。例如,在第九交响曲中,他使激励人们像胜利的英雄一样走自己的路的男高音唱的曲调,变成像人们在普拉特(维也纳的娱乐场)能够听到的进行曲,歌声被"土耳其音乐"、管乐器、三角铁、钹、大鼓伴奏着。紧跟着这生动的场面以后是一阵合唱的喧哗声,其他音乐家从来没有写出过这样使人头晕目眩、使人陶醉的狂欢场面。

773

贝多芬的主题不仅仅是在头脑中创造出来,然后用熟练的手法形成结构,它们的结构的可能性是内在固有的。尽管可以用足够的技巧处理乐思,但并不是每一个乐思都适合交响地展开。其结果可能很富于艺术性,但是除非全曲的萌芽已经包含在乐思内,否则永远不会成为完美无缺的杰作。要想写交响乐,首先要是一个交响乐作曲家,他必须有交响的乐思,即这种乐思不仅能够交响地展开,而且要求交响地展开。思想同风格相互制约的公理没有比古典交响乐再适用的领域了。我们惯于把作曲看成是一个过程,以创作一个主题开始,然后加以逻辑地展开。古典作曲家、尤其是交响乐作曲家,是按另外一种方式进行创作的。他的主题是最集中的表现,是一切在我们看来好像从它引申出来的东西的能量压缩。但(这正是交响思维的本质)正是在主题的展开中才揭示出它的本性。

整个音乐文献中最有说服力的、最像奇迹般集中的交响结构是贝多芬的第五交响曲,它是交响乐理想的实现。这一点是随后强有力的交响乐、一直到像古典交响乐的伟大纪念碑一样的第九交响乐都反驳不倒的。第五交响曲的第一乐章是建筑在用两个音写的四个音符构成的主题上。这无疑是音乐主题的最小限度。这里乐队的敲打声像命运、不可抗拒的力量支配着我们。它们的进行没有松劲的时候,主题发展的无情的逻辑被双簧管奏出的如怨如诉的小宣叙调所打断,这只是使我们再一次陷入迅速的骚动中,这场混乱直到乐章末尾才停息下来。这时,只有在我们已经听完整个乐章以后,我们才明白主题的意义,因为现在我们才知道它不是一个题词,而是精髓和整个乐章的总结。

第九交响曲的谐谑曲有同样高度集中的特点,其中用三个音符形成主要动机。乐思的萌芽这样简练,竟会引出这样洋洋大观的交响乐章,真是令人难以置信。它要求不容我们有瞬间疏忽

地盯着乐思，因为它们不仅仅是出发点，而且是本质，是支配乐章本身的力量。他的交响发展所形成的恶魔式的狂乱使某些敏感的同代人感到惊恐。像卡尔·玛里亚·冯·韦伯这样杰出的音乐家听到第七交响曲的澎湃汹涌的奔流都如同是在听疯人的作品。 774

贝多芬像所有的维也纳作曲家一样，喜好变奏曲，它可以给想象力以广阔的天地，同时又把它约束在围绕着一个枢轴主题的范围内。变奏的原则在古典主义鼎盛期获得重要意义。在这以前（巴罗克的固定音型的变奏除外）变奏曲不显眼地只出现在舞蹈组曲和嬉游曲中。变奏套曲作为一种音乐形式是从古典前期的转折点开始的，所以在那一时期的类似嬉游曲的作品中发现它们是不足为怪的。莫扎特写了许多这一类型的早期作品。但是变奏曲也出现在奏鸣曲和交响东的个别乐章中，实际上这些作品仍然未逃出嬉游曲的窠臼，这只要举莫扎特的著名的 A 大调钢琴奏鸣曲（K.331）就可见一斑。古典主义的鼎盛期，变奏曲从仅仅是给特定的主题做游戏般的变形，发展成所谓性格变奏曲。特别喜爱变奏技术的海顿，把性格变奏曲发展成可以同奏鸣曲相匹敌。一支单纯的旋律从各种角度呈现，通常以精巧的尾声结束。贝多芬在第五交响曲内，忠实地遵循海顿的教导，但是后来他的变奏曲扩大规模，获得甚至变奏艺术大师海顿都不知道的结构的统一性。像 C 小调《英雄》的一组变奏曲，或者《迪阿贝利变奏曲》，都是大型套曲，完全可以同篇幅最大的四乐章的作品划等号。实际上它们包含了传统的奏鸣曲的一切因素，用赋格曲当作终曲来完成。《迪阿贝利变奏曲》表现出了伟大的古典主义者的气派，因为主题是一个平庸的圆舞曲。与其说它启发人不如说是妨碍人进一步深思。然而贝多芬却用它建筑成一座堪与巴赫的同样不可思议的小提琴独奏恰空舞曲相媲美的音乐大殿堂，二者的伟大都是莫测高深。

使贝多芬走进变奏曲领域的同样的探索和对集中的追求，使他采用了赋格形式。他精通和钦佩巴罗克大师的手法，但他既不模仿巴罗克的赋格，也不学究式地玩弄过去的手法。他完全是独创的，这也影响到他的一般的声部进行写法。在他去世的前一年，他曾举升 C 小调四重奏曲为例，自豪地指出他的声部进行的新方式。这种技术以玲珑剔透著名于世，其实并不是新的，可以说中世纪的“分解旋律”[①] 已经包含了它的原则，但是贝多芬作了新的发挥。这种音乐的透雕细工不像通常的做法那样把整个乐句让一个乐器演奏，而是把乐句的因素由几件乐器演奏，每一件乐器奏这乐句的几个音，由此乐句是由音乐的几个部分集合构成。 775

*　　*　　*

我们对贝多芬音乐给后代的巨大影响还没有充分认识。我们知道，器乐在整个 19 世纪余下的时间的发展都是在他的符咒之下，没有一个音乐领域的真正灵魂不是归功于贝多芬。贝多芬赋予纯器乐以最强烈的和最富于表现力的戏剧性的特点，这种表现特点又反过来影响到戏剧音乐本身。这里完成了一个循环。从歌剧产生的交响乐帮助创造了现代乐剧的语言。这种音乐的惊人的威力和锋锐的利刃、它的热烈和温暖，尤其是它的生气勃勃的对比，具有非常突出的戏剧性。瓦格纳认为贝多芬的最伟大的影响应归于他打破了器乐的界限，接受了声乐与器乐统一的信仰，但是他自己的作品却每一页都与此大相径庭。因为不管《菲岱里奥》、《欢乐颂》、《庄严弥撒曲》是多么崇高的创作，但不是这些作品而是交响性思维提供了新乐剧的语言，这种思维甚至支配着贝多芬的合唱作品。奏鸣曲、四重奏、交响乐——这就是对戏剧作家大有启发的东西，因为即使它们同演剧没有关系，也还是戏剧。这并不同绝对一切标题性的联想相矛盾，因为语言是难以形容它们的音乐内容的。我们不必要、而且也不可能在这里做冗长的技术上的说明。任何一

① 见本书，第 139 页后。

个听过《女武神》的激烈的序奏的人都会立刻体会到它的含意，因为这是一种纯粹而单纯的交响语言。我们将会看到这同样的语言如何支配瓦格纳的歌剧，尽管他总在主张纯粹文学的戏剧布局和灵感。

贝多芬是找到通向古典主义的最后的境界之路的音乐家，并且从美的境界进入崇高的境界。在这个领域中像"趣味"这样的尺度已经无效了，因为其中伦理的意志力凌驾于它的感情和情绪的气氛之上。贝多芬就这样为他自己创造了解放他的古典同行所不知道的主观力量的英雄风格。他打开门户，但并不进入新的大厅，在使力量具有形式上，他仍然是一个真正的古典主义者。但是使他在音乐界——甚至整个文化史上占独一无二地位的正是由于他同时又使形式充作力量。这就是说，他的形式不是外加的约束，而是展开的依据。这种形式意味着形成，是一种积极的创造过程，它承认限制，因为它不是不着边际，而是要求有内容。贝多芬的整个艺术是力量对素材、机能对物质、主观对客观的胜利。对于他来说，形式本质上是主观的东西，而主观本质上是形式的东西。贝多芬愈进入19世纪的早期浪漫主义，就愈变成古典主义者，他像雅努斯神一样有两张脸，一张脸面朝后，向古典主义做最后的顶礼膜拜；一张脸面朝前，向未来召唤，是19世纪的领路人和导师。

776

"用一百棵百年老栎树在平原上排成他的名字。或者立一座如马乔列湖的圣·保罗美奥巨像那样大的他的雕像，让他如生前那样俯视群山；而当莱茵河上的船路过此地、外国人问巨人的名字时，每个孩童都能回答——那是贝多芬，他们一定以为这是一个德国皇帝的名字"。[1]

舒伯特

申德勒曾叙说过，贝多芬临终前在病床上吟味舒伯特的一些歌曲时，感叹着说："的确他具有天赋才华。"固然申德勒说的话有时不大可靠，这段轶事的可靠性却毋容置疑；因为舒伯特是受到贝多芬的启发和鼓舞的唯一的早期浪漫主义者，他和贝多芬最接近，而同时他又是一个仅次于贝多芬的最伟大的富于个性的人物。他和那处于古典主义与浪漫主义汇合的特殊时期的古典主义的代表人物——贝多芬站在一起；而贝多芬，有时被人称为浪漫主义的古典主义者，有时又被人称为古典主义的浪漫主义者；舒伯特在一定程度上也具有贝多芬的这种两重性。

舒伯特是具有妙手回春的天才音乐家中的最后一人；他的一生简短而朴素。1797年弗朗茨·彼得·舒伯特生于维也纳，最初的音乐教育来自他的父亲和他的哥哥伊格纳兹，还有他所居住的郊区教堂里的合唱诗班指导。他们对他进行小提琴和钢琴演奏的基本训练，并教他"通奏低音"的知识和技术。舒伯特的家庭是个音乐家庭；家庭对于音乐的爱好可能是舒伯特的生活和教育中的最重要的因素；在他的家里，每天都演奏室内乐，音乐调剂着枯燥乏味的生活。舒伯特的作品常常反映出这种为了个人享受的音乐性质：它们赏心悦耳，给人以音乐诸因素的纯粹的美的享受，对于细节的精心雕琢，无不来源于他在家庭四重奏中演奏中音提琴时的心得体会。舒伯特和在他以前的海顿一样，于1808年被皇家礼拜堂录用为童声合唱队员，与此同时，他在教会合唱学校学习。在这个学校里有一个很好的学生管弦乐队，舒伯特在乐队里担任第一小提琴手，偶尔

777

① 罗伯特·舒曼：《音乐与音乐家》，F.R.里希特英译，第五版，伦敦，未注明日期，卷Ⅰ，第25页。

也做助理指挥。根据学校音乐教师的意见，舒伯特开始跟萨里列里学习作曲；从1812到1815年，学习一直持续下来，而且无疑通过这段学习他熟悉了作曲的各方面的知识和技巧，但是这位意大利音乐家的折衷主义的和不分国际的精神，对舒伯特来讲，是格格不入的；舒伯特跟萨里列学到的对位法，对于他自己的基本上是和声的、民间的、德奥的音乐想象力只能起到蒙蔽作用。

舒伯特最早的器乐作品完全处于维也纳派的影响之下。但是即使他最早写的歌曲，如在1810—1811年写的《弑父者》、《哈迦尔的哀诉》及其他，情绪变化多端，不拘形式，无论在旋律与和声方面都完全独创，尽管这种独创性正因其过分才比较明显。对舒伯特的创作发展起决定影响的是他较早地结识了一些有高度文化修养的青年诗人和作家，是他们把他引入浪漫主义的圈子，他们的理想和周围的那些满足现状的人精神完全两样。为了逃避兵役，他担任父亲的助理教师，他父亲是校长；对于他的艺术气质来讲，这实在是个沉重的负担，而他必须忍受四年之久。以后，他和通常的中产阶级的生活脱离了一切关系，他没有正常的收入，主要靠朋友们的善心来维持生活。这些朋友慷慨、忠诚，但是自己也不富裕，所以他们的接济也很有限。

舒伯特在创作上的早熟，从他在1814—1816年间所写的音乐中的一些珍品可以得到明证，其中包括《纺车旁的格莱卿》和《魔王》。他早期的器乐作品大部分是为一些优秀的维也纳业余音乐爱好者的组织写的，而他自己也常常以钢琴演奏家的身份受到富有的音乐爱好者家庭的欢迎，他尤其以即兴弹奏维也纳舞曲而闻名。最初赏识舒伯特天才的权威人士之中有：著名的法律家、音乐爱好者宋莱特纳一家，诗人兼剧作家格里尔帕采，优秀歌唱家约翰·米凯尔·福格尔（1768—1840）；福格尔后来成了舒伯特歌曲的热心传播者。1818年和1824年的夏季，舒伯特在匈牙利西部约翰·艾斯特哈齐伯爵的庄园中任伯爵的几个女儿们的音乐教师。当他住在匈牙利的日子里，他又结识了一个热情的朋友——卡尔·冯·勋史坦男爵；他是一个很好的男高音，宣传舒伯特的歌曲不遗余力。同时，舒伯特也熟悉了一些匈牙利的和吉卜赛人的音乐；在他自己的作品中常常可以听到他们的影响。

为了改善贫困的生活，他曾几度努力写作歌剧，但结果都不成功。贫穷潦倒的生活中，使他聊以自慰的是他那组织成"舒伯特会"（Schubertiads）的友谊的温暖，在这个聚会里，人们演唱音乐，谈论文艺，跳舞，郊游。在这个时期，他发现歌德的抒情诗意对他的歌曲创作启发最大，曾想和歌德相识。他寄信给歌德，但没有得到诗人的回信。1823年，他身体衰弱，不得不住进医院；在医院里他写了声乐套曲《美丽的磨坊姑娘》的大部分。舒伯特再度冒险写作歌剧《罗莎蒙德》。歌剧台本平淡乏味，是后来为韦伯的《欧丽安特》写台本的黑尔米纳·冯·切齐所写。这部歌剧演出效果比以前几部歌剧好一些，但仍说不上成功。1826年他申请充当宫廷助理指挥，翌年又向一私立剧院申请类似职位，但均未成功。最后，在他生命的最后一年，朋友们通过他的作品慈善音乐会，为他募得一些他急需的钱。但是这时舒伯特已濒临死亡。他的《冬之旅》一直充溢着阴暗沮丧的心情，而从这部套曲之后，他竭尽全力，奋起逃逸，进入C大调交响曲和C大调五重奏的神奇美丽境界之中。当他的创造力发展到顶点时，他感到进一步加强学习的必要，甚至在1828年11月初他还想要就教于著名的对位学家西蒙·赛赫特，可惜太晚了。不久他即卧床不起，在这同一月份的19日，他就以三十一岁的年龄逝世。他的遗愿——葬于贝多芬附近——得到了实现。

778

舒伯特是一位真正的诗人，他给维也纳的欢乐带上一种特异的忧郁，使之变得崇高；从外表看，他不怎么吸引人，举止拙笨，不够文雅。他的同代人想不到他这个人的重要意义。他的一些最重要的作品，不是不为人们所知，就是不为人们正确理解。人们欣赏他的才能，而且在他的一

些歌曲和钢琴曲中感受到真正的乐趣，但是他们并未理解舒伯特成就的伟大之处；这从格里尔帕采给他写的墓志铭就可以看出，他写的是："音乐在这里埋葬了一个丰饶的宝藏，但埋葬了更美好的希望。"20世纪初，在眼光狭隘的地方性的浪漫精神影响下，常常出现从舒伯特的歌曲和交响乐中摘取旋律编成小歌剧（如《花开时节》）的现象，盛赞他写旋律的才能，把他描绘为天真的比德迈式的人物，整天在维也纳咖啡馆里和一伙寻欢作乐的人在一起消磨时光，其无拘无束一如其取之不尽的旋律创造。但实际上舒伯特既不是一个放荡不羁的人，也不是一个与轻浮子弟同游的人。他的性格远非一个比德迈式的人物可比。他所结识的那些不满现状的人，中产阶级的驯服性使他们感到是一种枷锁，他们摆脱了它，逃到诗的、自己的世界；在那里，他们能够自由地表达思想，表达他们的充满隐秘欲望的大胆而革命的思想。写了像《来自塔塔罗斯的人们》、《城市》、《幻影》这样歌曲的作曲家，决不是一个躲在火热的生活现实后面过着温暖舒适的家庭幸福生活的诗人。在这些歌曲中充溢着一触即发的深刻感人的悲哀和热情。与生活中的矛盾进行战斗遭到失败所引起的内心冲突——这种浪漫主义的心灵的冲突——已经触动了他。但是他同时又是一个把贝多芬看做过去时代的宏伟的纪念碑的人，他建起了使浪漫主义者能抵达遥远彼岸的桥梁，他和任何受到世纪病感染的浪漫主义者一样敏感；虽说如此，他毕竟还是一个贝多芬式的人物。他并没有继续贝多芬的业绩，因为这是不可能的，但他即使不是多年地、也至少是在某一定时期内能够和贝多芬并驾齐驱；这在贝多芬后期的整个音乐界中，舒伯特是唯一一人。他那以自我为中心的性情是浪漫主义者的性情，如他相信突如其来的灵感，他喜爱色彩的衬托或和声的变换；但他的性情并非总是消极的，因为音乐在他的心灵中仿佛是一种神秘的、自然的力量。他的灵敏是无限的，在《路标》和《幻影》中，在D小调四重奏和《未完成》交响曲中，他深入到了幻想和幻象界的底层，而这是只有诗人诺瓦利斯才做得到的。

779

对于舒伯特这样一位伟大的音乐家的一生有许多误解。一般参考书中在他的名子后面往往加上"歌曲之父"的称呼，这个称呼本身就是完全错误的，而且它还妨碍人们对一位杰出的器乐作曲家作出正确的评价。甚至在选择他的歌曲作品时，通常也只选了那些最接近比德迈观念的几首，把它们当做他数百首歌曲中的典型作品。与此相联系，可以这样说：虽然在歌曲创作方面，他的创作道路并没有显出稳步前进的发展过程——有些他最重要的歌曲是青少年时期的作品，但在器乐与合唱曲的创作方面却表现出几乎令人难以置信的发展过程——从"游戏音乐"一直发展到大规模的交响乐结构，从民谣一直发展到大型的带管弦乐的弥撒曲。

19世纪的音乐虽然在外表上变化多端，多种力量和因素在起作用，但我们已经看到对其发展道路起决定性作用的是文学与音乐关系的改变。从对文字的纯音乐处理到对音乐的文学处理之间的缓慢的改变过程，是在歌剧、清唱剧和康塔塔中发生的。在这种情况下，我们就可以理解为什么歌曲——特别是指德国的Lied（艺术歌曲）在浪漫主义初期——在音乐史上典型的文学时期达到了真正繁荣的高度；因为对待一首歌曲不能像对待一个歌剧台本一样；诗在歌曲中具有不容忽视的权利。在18世纪，人们认为歌曲是和声乐的纯音乐处理不相容的，所以对它不重视，而在声乐的各种不同类型中，当时歌曲是最不重要的一种。从柏林学派一直到施佩龙特斯（为朔尔策的笔名，1705—1750）时期，歌曲之所以繁荣，是因为这一派是根据文学的观点来对待歌曲的；但是后来到了古典主义时期，音乐被认为是唯一的目的和手段了，所以歌曲也就不再是头等重要的音乐类型了。但是，我们也不能把德国浪漫主义歌曲看做一种新的音乐形式。诚然，从舒伯特时期起，德国艺术歌曲在世界音乐文献中占了那样特殊的地位，以致它的名称——Lied得到广泛承认而且通用于其他国家的语言中，仿佛英语的"song"或法语的"chanson"都不足以说明其特性

780

似的。但是，舒尔茨（1747—1800）、赖夏特（1752—1814）、采尔特（1758—1832）和楚姆施蒂格（1760—1802）的歌曲作品，以及歌唱剧中的许多优秀的"分曲"，都足以视为丰富而可贵的曲目，而且充分带有舒伯特歌曲中的一些特征。马克斯·弗里德兰德所编的《18世纪德国歌曲》一书[①]可以使人们清楚地看到：把浪漫主义艺术歌曲看做是一个新产生的现象是错误的。因此，德国艺术歌曲无论在技巧上或在原理上都不是什么新的东西；但是，它完全抛弃了旧有的美学原理和先入为主的态度，把每一首歌曲放在一个独立的模子里进行铸造，就这一点而论，浪漫主义的德国艺术歌曲的确是开始了一个新的纪元。

舒伯特认识到了事物的新秩序，认识到了诗人和音乐家之间的新的关系，因此从纯粹音乐的意义上看，除舒曼和布拉姆斯偶有例外，他是比任何其他歌曲作家更为富于创造性的。如果他采纳浪漫主义的意见，承认诗人的绝对权威，只是给歌词配上音乐而已，他就不会创造出现代的歌曲。实际上，他不是这样做的；他有意识地要把和声及器乐伴奏等纯音乐因素提高到与诗和旋律同等重要的地位；他要给歌曲的周围造成一个重大的音乐机体的力量，这力量足以在诗与音乐之间建立均衡关系。他以一个真正的、天才的、无穷尽的手法维持、保证了这种均衡。舒伯特之所以具有处理一切诗的伟力，原因在于他和诗人之间的这种关系。很有重大意义的是他曾为席勒的四十一首诗配了音乐，而席勒的诗却一直被人认为是"不可能用来作曲"的。舒伯特几乎是百发百中地运用音乐读解的力量征服了这些诗中的哲学的和修辞的障碍。由于作曲家吃透了音乐的基本因素，所以结果造成了人声与乐器伴奏的奇妙结合——这里的伴奏既不是像在往昔歌曲作曲家的歌曲中那样只是简单的和声上的辅助，也不是像在现代歌曲作曲家那样从管弦乐的角度设想，把声乐部分纳入一个类似交响乐的结构之中。舒伯特的器乐伴奏所起的作用，有点像莫扎特的歌剧中的管弦乐队，它为声乐之花的生长提供了气氛和土壤；特别突出的例子是他的套曲《美丽的磨坊姑娘》和《冬之旅》。这些套曲的持续不断的魅力亦即来源于此；伴奏使我们保持在总的曲意情绪之中，而声乐部分则给我们展示出它的各种不同的景象，这在《冬之旅》中尤为突出。看起来似乎有些矛盾。正是由于这种原因，而且尽管伴奏很重要，舒伯特的旋律却是十分完整的个体，即使没有伴奏，唱起来也仍然是可以给人以完美的审美享受。只有舒曼和布拉姆斯的某些歌曲作品达到了这样的音乐完整性；因为在舒伯特以后的许多优秀的歌曲作曲家，他们是领悟到Lied艺术的秘密的，但是由于他们偏爱文学因素，从而逐渐破坏了这种均衡关系，因此也就终结了真正的艺术歌曲的历史。例如在胡戈·沃尔夫的歌曲中，高度的兴奋和紧张来自歌词的诗，分析到最后，他这样的创作实际上只是一种再创造的艺术，是已经创造出的某种东西。通过一个人借助于另一种艺术加以再现出来的。沃尔夫体现着古希腊史诗吟诵家的理想，他用音乐加强了的吟诵法来演唱诗。舒伯特对诗人的依靠不是绝对的；他的歌曲即使是由诗的文字来决定的，也毕竟是"音的诗"，正如贝多芬所说的"以音吟诗"（"dichten in Tönen"）一样。舒伯特的创造力属于纯粹的音乐性质；诗不过仅仅是对他自己的创造活动的一种诱因。他的歌曲，其歌词的文学质量固然常常影响它们的音乐价值（这是浪漫主义时期的一个标志），但这质量对他并非是主要的。他的某些最出色的旋律是根据一些拙劣的诗写成的，但是他善于在任何情况之下找到正确的补救方法，而且他能认识到歌曲的界限，这就证明他是深深地扎根于古典主义的。处在这个文学繁荣昌盛的时期，舒伯特不能再置诗体学于不顾了，他在诗的字句上的音乐处理是堪称典范的；但他之所以能做到这一点也是因为在歌德及其他大诗人的许多优秀诗作中，他们所用的字

781

① 莱比锡，1902。

句确实成功地表达了诗的总的情绪，从而使得舒伯特完全出于自然地作了那样的音乐处理。从李斯特改编的这些歌曲——它们都是朴素的、忠实的钢琴改编曲，但却仍然形成了短小的交响诗——就可以最清楚地看到音乐的意境如何大大地超越了诗所提供的形象，尽管钢琴改编曲中没有歌词；这是因为舒伯特善于透过诗中的意境反射出纯粹音乐的意境。人们常说歌德不喜欢舒伯特为他的诗所配成的歌曲，而喜欢采尔特所配的那些简单得多的旋律，这证明歌德的音乐趣味未免太差了。但是这也很可能是因为歌德感觉到在采尔特的歌曲中他的诗还占着统治地位，而在舒伯特的歌曲里，把他的诗变成了音乐，从而剥夺了他的诗的所有权了呢？从歌德的观点来看，这种态度完全是可以理解的；他只看到他的诗意消逝在音乐之中，而没有料到他的诗意在音乐领域中所起的作用。

没有另外一个音乐家的作品像舒伯特的作品那样爱写室外印象。在他漫游维也纳周围、奥地利的北方和匈牙利西部的旅途中，他双手采撷民间音乐的野花，然后把它们整理成美妙的花束，通过他的歌曲和舞曲送还给我们。他大部分的抒情诗意灵感来自大自然，从《何处去?》或《湖上》那样简朴的歌曲，乃至颂歌般的《静静海洋》或《人类的界限》，无不如是。他在艺术歌曲中创造的声乐套曲，布局合理完美，所达到的有机统一堪与伟大的古典器乐形式相提并论。他的合唱作品完全受制于他的歌曲抒情性，但其中有些作品几近抒情戏剧的疆域。在不要求剧院式的配曲时，舒伯特的音乐戏剧更为成功。他写有不少歌剧，但只有一部《费拉布拉斯》(1823)显示了某种戏剧神韵，其余包含很多优秀的音乐，但却很少戏剧性。

舒伯特作为一个歌曲作曲家，从一开始就不拘成规，富于独创性；但他作为一个器乐作曲家，则力求古典式的明晰性。他早期的钢琴奏鸣曲显得松散而冗长；舒伯特几乎是拼了命试图从贝多芬的重大影响下解脱出来。由于浪漫主义者对于钢琴特有魅力的发现，结构就模糊起来。在贝多芬的作品中，并不忽视钢琴技巧上的便利和音响上的特性，但是从来不允许它们对作品的结构发生不恰当的影响；即使要“钢琴性”，也必须适应作品的整体。在舒伯特的作品中，“钢琴性”却成了结构的因素，而且成了他早期的钢琴奏鸣曲的唯一可取之处；但是它并不能使展开的部分免于涣散。作曲大师舒伯特写出了伟大的交响乐和四重奏，但在写钢琴奏鸣曲时却从来不曾这样有把握。浪漫主义者舒伯特成功地掌握了贝多芬那样宏伟的交响乐组织结构，但对于一些零散情绪的处理却显得无能为力。他的钢琴奏鸣曲中有许多乐章是颇具迷人的美丽的，有些也非常动人，不时也有一些联结紧凑的奏鸣曲式结构；但是诸乐章很少是紧密相连的，它们没有共同的统一的主导思想。而另外一方面，在约翰·温泽尔·托玛谢克(1774—1850)和约翰·胡戈·沃齐谢克(1791—1825)两位优秀的捷克作曲家的同类作品启发下，舒伯特写的一些抒情钢琴曲——《即兴曲》和《音乐瞬间》，却表现出舒伯特最大的优点。这些钢琴曲(包括他写的许多短小的舞曲)的每一篇都像是一幅风俗画，像是一位音乐诗人的精致的抒情自白。

在室内乐和交响乐方面，他又面临着贝多芬的巨大形象；可是，早在他的第二交响曲(^{b}B 大调，1814)中，年轻的舒伯特就在尽力效法那贝多芬式的姿态了，在第四交响乐中，再次效法贝多芬，试图写成悲剧性的交响乐，但成效不足。值得注意的是我们看到舒伯特找到了贝多芬创作灵感的来源之一——凯鲁比尼，特别是凯鲁比尼的歌剧《美狄亚》。从舒伯特的《悲剧交响乐》中可以看到《美狄亚》的影响，也可以看到贝多芬的《科里奥兰》和《爱格蒙特》的影响，而后二者在它们当时也同样受到《美狄亚》的影响。在特别巧妙的第五交响乐(^{b}B 大调)中，舒伯特又重新返回到海顿、迪特斯多夫、莫扎特的圈子里，虽说这部作品中的每个音符都是和舒伯特自己的特点分不开的。他在 1812 年写的一些四重奏，显然是一些试验性的作品；1814 年他已是一位写弦乐四重

奏的大师了，他在力图找到他和古典主义者的关系。他常常采用匈牙利民间曲调和情调，说明他忠于海顿；而把尾声发展或几乎成为第二个展开部，这分明是贝多芬式的创作思想方法。诚然，在室内乐和交响乐中，他并非永远遵循海顿和贝多芬的交响乐创作路线，因为他不像他们那样集中发展一个简短的交响乐思，而常常把双手伸入旋律创造的取之不尽的宝库中，但他还能掌握足够的纪律，防止松散，他还呼吸着环绕在贝多芬周围的交响乐的气氛。如果考察一下莫扎特在交响乐结构方面的一些偶尔的放任，我们就可以看出舒伯特的母系来源；但是其父系来源——贝多芬式的风格特点，却也是显而易见的，而且大约在1820年以后它变成了主要的，这在所谓的《未完成交响曲》中我们可以看得很清楚。如果我们能看到一部交响乐的这种奇迹是在1822年写成的——亦即是与贝多芬的第九交响乐同时写出来的，则它的伟大简直足以使人震惊。在这部交响乐里，他既受到贝多芬的威慑，又受到贝多芬的鼓舞，他敢于跟随这巨人之后，步入令人眩晕的高峰，又复安然返回，带回一部每个音符都是自己创造出来的作品；而这部作品放在贝多芬的交响乐后面，毫无逊色。此后的音乐史上再没有发生过这样的事。这部交响乐太为人们所熟知，已无须再加论述；但是它的名字却到了应该改动的时候了。这位作曲家在青年时代就悲惨地离开了人间，人们出于多愁善感的心情，把这部交响乐算成了他最后的、被命运的冷酷无情的双手打断了的交响乐作品。实际上，在这部交响曲之后，舒伯特至少又写了两部交响乐巨作(其中有一部不幸遗失)，他之所以没有把前一部交响曲完成(他开始写了一段谐谑曲，后来又放弃了)必然和贝多芬在他的#F大调、E小调或C小调(作品111)钢琴奏鸣曲中满足于两个乐章出于同一理由，即：情绪已经表达竭尽无遗。我们绝不能把它看做是一件宏伟而又残缺不全的作品，应该把它当做一件不受任何形式主义约束的完美无缺的艺术品而珍惜之。

现在我们谈到舒伯特的最后一部交响乐——C大调交响曲；这不仅是舒伯特的最后一部交响乐，而且它就像守卫在管弦乐最伟大时代的神圣区域门口的最后堡垒一样。多么雄伟而真诚的交响乐气势！由英雄式的随想性的、完全古典式的、交响性的主题刻画出的图景又是多么丰富！呈示部中的短短的展开，是真正的贝多芬式笔法；在这里，强大的长号声宣布未来的风暴，而木管则作欢欣喜悦的啾啾之声；这给19世纪每个德国作曲家都留下了深刻的印象。“行板”是最错综复杂的一个乐章，用的材料繁多，但处理得井井有条，使它看起来像一首歌曲一样地简洁朴素；谐谑曲足可与贝多芬的最大胆的谐谑曲相比；虽然它的旋律大部分是维也纳流行曲调，它们与主要动机交响乐式的含蓄性相结合，其巧妙无法形容。这部交响乐的末乐章促使舒曼评论其“无比之长”，他说：“充沛洋溢的感情是多么清新！对于别人，我们总是为结尾担惊受怕，怕的是我们是否会感到失望。”①

784

D小调四重奏这部作品又一次冒犯贝多芬的威力，但安然渡过，从中浮现的是最伟大的舒伯特。这是古典主义与浪漫主义相调和的胜利，因为有根据大家熟悉的歌曲《死神与少女》写的变奏曲，所以这部四重奏也被称为《死神与少女》四重奏；这些变奏曲再次使这种古典主义作曲家们所喜用的形式焕发了光辉；狂热的末乐章，贯串着一股巨大的动力，始终不懈。这并不是由于速度的加快，而是由于冲击力的增长；在这些主题中活动着的是力量——是产生形式的力量，这种力量在一部作品的最微小的组成部分中都可以使人感觉到，正是它使作品获得了古典主义式的统一。

舒伯特早期写的一些弥撒曲，是一个奥地利虔诚的天主教徒的作品，其中没有夹杂怀疑或形

① 舒曼，上引著作，卷Ⅰ，第54页。

而上学的思辨，写宗教音乐只是为了满足实际的需要。虽然和舒伯特早期的其他作品一样，这些弥撒曲也有不平衡的特点，但是它们却都具有纯真的、诚挚的感情和优美的、抒情性的音响。正如他作为一个交响乐作曲家和室内乐作曲家攀登高峰一样，舒伯特作为一个宗教音乐作曲家，他最后写的伟大的^{b}A 和^{b}E 大调弥撒曲，也达到了登峰造极的地步。舒曼曾经说过："谁要是不知道舒伯特的 C 大调交响乐，那就对舒伯特知道得太少了。"——这段话应该加以引申，把这些弥撒曲也包括进去。

和约翰·塞巴斯蒂安·巴赫一样，舒伯特可能像是某种类型音乐长期发展的最后的大师。但是，和巴赫相似，他永远保持着新鲜气息。他的歌曲把德国的艺术歌曲发展到顶点。正如贝多芬把各种类型的器乐曲发展到了顶点一样。舒伯特的歌曲筑起了一个天地，其中包括朴素的民歌和对人生哲学意味的表白，简单的曲调和广阔的戏剧性场面。那采摘野玫瑰的人通过他的《普罗米修斯》挑战宇宙，颤栗着揭示了《人类的界限》。但是，舒伯特是贝多芬世系的最后一人。在舒伯特之后，交响乐和室内乐瓦解了，直到布拉姆斯为止，这以前就没有一个真正的信徒。舒伯特受益于贝多芬比任何其他人都多。在他心目中，这位伟大的古典主义大师高踞于奥林匹克高峰之上，他对贝多芬是那样尊崇，以致在维也纳常常看见他，却从来不敢同他讲话。贝多芬的逝世，使他从心灵深处受到震动，加速了他的夭折。但是，他在贝多芬的作品面前并不畏缩，他怀着一个艺术家的良知，心甘情愿受教于这位伟大的交响乐作曲家，因为他知道如何把学得的东西为自己的目的所用，在尽量靠近他的偶像时却保持着独创性。

785

D 小调四重奏的第一乐章具有真正的复调音乐精神，这是维也纳派的自由式合奏复调音乐；其他各乐章，就像^{b}B 大调钢琴三重奏一样，都是浪漫主义的最纯粹、最原始的表现。当然，在他的器乐作品中有些因素是在古典主义作曲家的作品中所遇不到的东西，例如某种抒情性，一些威胁着形式结构的歌曲式的音群；但是在大多数的场合下，他都能找到适当的方法借以保持平衡与连贯。和声的因素也取得了我们在浪漫主义音乐中所看到的那样重要的地位，他广泛地探索了半音和声法；由于其旋律丰富而充溢，常常表面上看来没有什么准则，也没有什么强制的意志，一切都似乎是简单而且是自然而然地联贯起来的。这种统一性不像在他的大多数钢琴奏鸣曲中那样，只限于在单个乐章之中；例如在 A 小调四重奏(1824)中，这种统一性贯串着整个作品。人们常常指责舒伯特的作品缺乏形式，除了在某种情况下，而且只是从形式主义的美学观点来看，这种指责是站不住脚的。形式与内容相适应的情况多于不相适应的情况，它们使人感到只有在真正古典主义者的作品中才能感受到的平衡。虽然这种平衡并非总是按照一种理论上的规则所取得的，但这却丝毫无损于它给人的主要印象；而他所攻克的难题往往是这规则中所没有的。例如在《魔王》这首歌曲里，他把戏剧性、史诗性和抒情性的因素这样危险的混合物，竟然纳入一个带钢琴伴奏的简单歌曲的框架里，这足以证明他在形式创造上的巨大力量。在文学和艺术方面舒伯特的视野虽然比较局限，但是这并不妨碍他能够达到最深入的程度；而这程度是他的后继者中文化教育水平最高的人也不能达到的。舒伯特常常力图彻悟文字背后的含义，采用了最锐利的和声的或旋律的刻画手法；但是即使在带有他的歌曲的提示性名称的四重奏，也完全没有一点想写成标题音乐的意图；相反，这却是一部把一个文字内容翻译成一个纯器乐形式的理想的作品。

786

这位音乐家的奇迹，我们当做一种自然而然的事物把它接受下来，我们还远远没能知道在他的艺术中我们究竟获得了什么。从他遗留给我们的大量礼物中，我们甚至连歌曲的大部分还不甚了解，更不用说其他的作品了。从他的作品全集四十巨册(1885—1897 年出版)中我们可以鸟瞰他创作活动的全貌，它接触到音乐的一切领域；这音乐就是青春本身，只有青春才能那么美丽，

自由无羁，充满纯正的理想主义的、自然的庄严性。这样的人给人间留下青春的化身，他们必然死于青春时期。

革命时期、督政府时期和帝国时期的法国歌剧

自从许茨以来，德国音乐家们就一直有创造德国歌剧的愿望，韦伯就是在这种影响下出现的，而德国歌剧就成了浪漫主义的象征，成了一切音乐家奋斗的目标。舒曼曾说过："我在早上和晚上的祈祷就是为德国歌剧作的。"在距韦伯半个世纪以前，在歌唱剧中就已经可以看出追求实现这一梦想的活动。而韦伯这位热心的音乐家却仿佛在创造着一个过去根本不曾有过的德国歌剧，虽然在《自由射手》三十年以前已经有过《魔笛》，稍后又有过《菲岱里奥》，而且没有人像韦伯那样更喜爱这些作品了，他作为一个歌剧指挥家，常常指挥它们的演出。但是韦伯这位浪漫主义者，是文学修养与音乐修养相称的作曲家中的第一人，他强烈反对18世纪不分国界的普世性音乐风格，他蓄意要探求德国所独有的、不同于其他国家的东西。韦伯的《自由射手》(1821)是德国民族解放战争时的爱国和宗教热忱在艺术上的直接反响；19世纪初，包括贝多芬在内的其他一切作曲家们无不热爱和效法法国革命时期与拿破仑帝国时期的歌剧；而如今韦伯的这部歌剧则意味着德国浪漫主义歌剧对它们的胜利。莫扎特和贝多芬所没能做到的，这位才能远不能和他们相比的音乐家却做到了；他使德国人民和德国音乐之间的关系更加紧密，他把德国森林生活的精神搬到德国的歌剧舞台上。但是要理解韦伯巨大的、独特的作用，我们首先必须考察一下他所征服的歌剧，亦即18世纪和19世纪初的法国歌剧；这些歌剧曾对德国歌剧发生过巨大的影响，而且在整个政治动荡时期一直为德国公众所喜爱。

787

格鲁克的音乐戏剧原则，在法国作曲家以及在法国找出路的外国作曲家们的心目中，仍然是一种必须遵守的准则，虽然喜歌剧的侵入威胁着音乐戏剧的存在。在法国人当中，莫茵(1751—1796)和戈塞克写过一些值得注意的作品，但都比不上意大利人如皮钦尼、萨基尼和萨列埃里的作品那样出名。萨基尼写的《俄狄浦在科洛纳》(1787)，可以说继承了法国抒情悲剧的伟大传统；而我们曾把皮钦尼的《罗兰》比作格鲁克的古典剧的真正姊妹篇。萨列埃里是不能和他的两个同胞相比的，但是因为他熟练地掌握戏剧音乐的成规和技巧，所以他在歌剧界赢得了很高的地位，影响很广泛。在巴黎还有一位外国作曲家是福格尔(1756—1788)，他写的《金羊毛》和《德莫丰》跻身当时最优作品之列。这位才能不凡的青年德国作曲家如果不是由于夭折，是可以成为格鲁克的后继之人的。

外国作曲家们还在法国支配着歌剧创作风格的时候，格雷特里继续培育着生气勃勃的带对话的歌剧，他在许多作品中稳步地发展着它。在法国有两种类型的歌剧，由于法国的民族色彩又一次确立了其超越外国歌剧之上的地位；对这两种歌剧的创造，格雷特里都是有功的。其中第一类是神话歌剧，第一部作品是格雷特里写的《采米尔和阿佐》；另外一类是所谓的"拯救歌剧"，其最早一部代表作是他的名作：《狮心王理查》(1784)。所有这两部作品都在法国和德国激起了模仿的热潮。但是不要忘记，虽然他的抱负较大的歌剧作品在当时影响很大，其中轻歌剧的性质被

一些崇高的表现所替代,但是格雷特里最擅长的却是在喜歌剧方面。[①]

18世纪末,旧式的轻歌剧或喜歌剧(即带对话的)与始终贯穿音乐的音乐戏剧出现合流的倾向;梅于尔所写的《尤芙罗西尼》(1790)就实现了这种合流。艾蒂安·尼古拉·梅于尔(1763—1817)具有非凡的才能,曾受到老年的格鲁克的称赞,他继续努力,又写了一部短篇歌剧,叫做《斯特拉东尼斯》(1792),这部作品全然没有喜剧的因素。从这部作品开始,"喜歌剧"(opéra comique)这个名词的意义就含糊不清了,常常引起混乱;因为从此以后人们就用这个名词称呼一切包含对白的音乐戏剧作品,不论它是喜剧性的或悲剧性的。甚至后来连《卡门》那样的作品,也仍然被称之为喜歌剧。

革命浪潮席卷法国时,法国音乐界出现了一批雄心勃勃的作曲家;甚至老一辈的音乐家如戈塞克和格雷特里,也在动荡的时代里焕发了青春,表现了新颖的思想和丰富的想象。除了上述的梅于尔以外,当时最重要的作曲家有:卢伊克·凯鲁比尼(1760—1842),他是一个彻底法国化了的意大利人;尼古拉·达莱拉克(1753—1809)、沙尔·西蒙·卡泰(1773—1830)、让·弗朗索瓦·勒絮(1760—1837)、弗朗索瓦·阿德里安·布瓦尔迪约(1775—1834)和亨利·蒙当·贝尔东(1767—1844)。他们都是优秀的音乐家,受过传统教育,他们现在服从人民群众的意志,重新调整艺术观。除专业作曲家外,还有士兵音乐家鲁若·德·理尔(1760—1836),如果不是由于战争,也许他还不能出名;但是他受着光辉理想的激励,为他的国家写出了受人喜爱的国歌——《马赛曲》。法国人富于弹性的性格使他们克服了革命年代所带来的创伤;值得注意的是剧院仿佛成了使人们得到安慰和娱乐的场所。巴黎的剧院不下六十余所,从来没有像在革命恐怖时期那样受人欢迎。当时流行一首歌谣,生动地表现出这种情况:

788

罗马人之所以自豪,
只要有演出和面包;
但法国人比罗马人更加自豪,
只需演出,不需面包。

凯鲁比尼夫人对希勒说:"早上断头台忙忙碌碌,晚上剧院里座无虚席。"共和党的人们如今发现了音乐,他们怀着解放者一惯具有的热忱,认为他们头号的义务就是把自己的信念强加在被解放者的身上,所以就命令所有的音乐家都写革命的和爱国的歌曲,并把它们教给人民大众。好像每个人都遵命了,因为在当时的一些文告上所提到过的作曲家中我们可以找到法国音乐界所有的名人,从戈塞克所写的许多歌曲和赞歌来看,显然他们是新政权的最热心的拥护者,人民大众成群地集聚在广场上,被教唱最新的革命歌曲。

法国音乐以前所具有的朴实性被夸张的宏伟性所压倒,而这种夸张的宏伟性,到19世纪末为止,一直是法国音乐的一种不利的特点。人们在巨大的音乐节日上纪念路易十六被处死。1796年1月21日,国王被处死刑三周年,五百人会议开幕之前,由凯鲁比尼指挥五百人的大合唱;歌剧院(以前称"皇家音乐院"——"L'Académie Royale de Musique"),过去国王和王后对它都出过不少力,如今也为革命事件举行每年一度的庆祝演出。罗伯斯庇尔一方面不放松进行反宗教的迫害(勒絮尔因"为耶稣基督作曲"而被逮捕),同时通过国民议会颁布法令,

① 见本书,第552页。

允许信仰不朽性，允许崇拜一种非人的神；法令规定1794年6月6、7、8日三天，在国家花园（杜伊勒利宫）举行敬神节。国立音乐学校——即后来的巴黎音乐学院——的教师深知国民议会的法令是不容忽视的，他们向革命委员会递交申请书，表示他们愿意贡献力量，同时指出音乐对于人民的价值。在这一文件上签名的有勒絮尔、戈塞克、梅于尔、贝尔东、凯鲁比尼和达莱拉克；这也就是说，所有当时的重要的作曲家都签了名。接着他们就被邀为舍尼埃写的一首赞歌《永恒之神赞歌》配音乐。这些勤劳的作曲家们不满足于只担任这个简单的作曲任务，而且辛苦地发动群众领会高尚的艺术，把高尚的艺术民主化。所以，在临近节日的前几天，人们看见他们拿着长笛、小提琴或其他乐器，在某些群众聚会的场所，和男女公民们一起排练。他们站在一张桌子上或者一辆倒翻过来的车子上，演奏、指挥，一直到把这场可怕的演唱弄得像样子为止。这首《赞歌》由二千四百名歌手演唱，副歌由全体群众演唱，伴以大炮的轰鸣。表演的规模越来越大，虽然纯粹是在外表形式上。梅于尔采用三个管弦乐队和合唱队，后来勒絮尔又加上第四个队。到了柏辽兹，只好再加上个第五队；三十年后他在他的《安魂曲》中的"Tuba Mirum"（神奇号角）一章就这样做了。管弦乐队的闹声太大，掩盖了人声，有抒情倾向的作曲家为此感到恼火。格雷特里干脆指出：每场歌剧演出，不论它演的是什么题材，好像都是在重演摧毁巴士底监狱。 789

在恐怖的1793年的2月，勒絮尔的歌剧《岩洞》上演，非常成功。这部歌剧富于幻想性，紧张恐怖，充满尖锐刺激的咏叹调和粗犷喧闹的场面，非常适合当时人的情绪；勒絮尔实际上为法国革命时期创造了一种特有的风格，为一切法国人所遵循，为外国人所模仿。法国全国各地都演出他的《岩洞》，一年多的时间内演出达一百场之多。这个剧目被取消以前，又演了六百场。两年以后，梅于尔也试写了一部《岩洞》，但不太成功。勒絮尔的《保罗和维尔琴妮》也是在"恐怖时期"写成的，不像《岩洞》那么受欢迎，但其中描写海上风暴的音乐好像很经得起考验，受到很多人的喜爱，其他有很多写暴风雨的音乐大都受它的影响，如柏辽兹的《幻想》交响乐中的一段就是这样的。

恐怖的和拯救的歌剧，一旦被人视为楷模，才能较高的音乐家又都去经营它们，于是就产生了有力的作品。达莱拉克是当时最有名的作曲家之一，他的名望可与莫扎特相比，他写了两部恐怖歌剧：《罗尔·德·克莱吉》和《两个萨沃伊人》。卡泰尔、梅于尔和贝尔东都曾写过一些其他很受欢迎的作品；但是把这类歌剧提高到真正音乐戏剧水平的作曲家，在许多作曲家中称得起是格鲁克和皮钦尼的后继人的则是凯鲁比尼，这是一位为当时欧洲每个音乐家所普遍爱戴和非常尊崇的作曲大师。凯鲁比尼受过帕莱斯特里那学派的复调声乐的训练，他是一位追求完美理想的艺术家，他发现法国最适于发展他的天才。他在对位研究之外，学到了法国古典主义的精美的器乐艺术。在巴黎，曼海姆乐派和维也纳乐派的新兴器乐也很盛行；而在意大利受过训练的法国小提琴家勒克莱尔和加维尼耶原封未动地保持着意大利古老的弦乐风格的纯洁性和崇高性。当时最杰出的小提琴家乔瓦尼·巴蒂斯塔·维奥蒂（1753—1824），同时也是最优秀的小提琴音乐的作曲家，住在巴黎，任"老爷剧院"（Théâtre de Monsieur）——以后改称"弗都剧院"（Théâtre Feydean）——院长，达数年之久。凯鲁比尼曾做他的助手，从事于把意大利歌剧适应法国趣味的细致工作。这就需要对歌词加以改动，并相应地变动音乐，凯鲁比尼在这方面做得非常巧妙。除此以外，他因以前曾受教于萨尔蒂的门下，萨尔蒂常常把歌剧中的"次要角色"交给他来写，所以他积累了一些经验。以上这两方面的实践使凯鲁比尼精通戏剧音乐的创作技巧，使他成为许多作曲家——从无数不太突出的歌剧作家一直到贝多芬和舒曼——所十分 790

崇敬的模范。1791年7月18日，他的歌剧作品《罗多伊丝卡》首演，同一年内重演二百次之多，这在歌剧史上是一件大事，足以与格鲁克的《伊菲若妮》和莫扎特的《唐·乔瓦尼》相比；而其所受到的欢迎，仅次于众所公认的凯鲁比尼的最佳作品《两天》(1800)。这部歌剧和这样的评价无疑是相称的，但是《美狄亚》也许是他的最动人、最强烈的恐怖歌剧；这部歌剧的戏剧性的紧张贯彻始终，从歌剧序曲一开始的几个和弦就明显地表现出这部歌剧的阴森而紧张；这首序曲能使最大的作曲家为之着迷；举一个最突出的例子：从阴暗的《美狄亚》序曲中不是可以看出贝多芬的《爱格蒙特》序曲的灵感源泉吗？

凯鲁比尼这位火性子的、而在音乐上又是受到严格训练的艺术家，是一个崇高的理想主义者，热衷于描写英雄妇女。恐怖主义者可能曾强迫他做过一些有失尊严的事，但是从他写的一些主要人物——都是妇女：罗多伊丝卡、爱丽莎、美狄亚和康丝坦斯——的刚毅不屈、忠贞正直来看，凯鲁比尼的确是一个心地真挚而富于同情的人。这些优美的人物性格只有贝多芬写的《莱奥诺拉》可以与之相比，因为在凯鲁比尼周围尽管有些杰出的法国作曲家，但却没有一个能像他那样既有强烈的感情又有完美的技艺。

791

凯鲁比尼的歌剧——包括他所写的一切音乐，都代表着一种真正的古典主义，因为它们无论在精神上和创作手法上都是古典主义的，而法国革命的希腊狂则拼命追求古希腊的表面辞藻。例如勒絮尔的《泰雷玛克》(1796)就是充满力求"古典"的意图和暗示；这部歌剧从它的序曲开始，就被称为是在音调上、在节奏上和在旋律上，无不以古希腊的体系为根据。

在社会动荡的推动下，法国的喜歌剧逐渐从"闹剧"转变为中产阶级的歌剧；这种转变的过程因"皇家音乐院"(按：巴黎歌剧院的前身)所篡夺的特权已被废除而加速。巴黎喜歌剧院(Théâtre de l'Opéra Comique)如今也可以上演"严肃"歌剧而不遭迫害了。梅于尔的《梅里多尔与弗罗辛》(1795)，使"音乐话剧"也加入到了歌剧类型与风格的新的混合体之中。这种来源于德国的音乐话剧，采用的表现方法是在对白之间加上管弦乐的渲染；而这种手法不久就又发展成为采用主导动机的作曲技巧。现在我们必须十分谨慎地向前追究，因为已经接近于一个圆圈的接头了。贝尔东在他的一篇题为《关于音乐工艺与关于音乐哲学》的论文中，提出音乐"革命"的纲领。目的是要把格鲁克的戏剧创作原理与交响乐的理想——特别是在海顿的作品中所表现出的合乎逻辑的主题发展艺术——结合起来。文章的论点写得很明确，而且海顿的"把一个动机在一切可以想象到的变化中加以发展的艺术"被认为是应该遵循的范例。这种理论产生了深远的后果。有一个时期法国人已经采用了某种再现的动机。对后来影响较大的是格雷特里用这些再现的动机所做的实验；在一定程度上，他的歌剧作品《狮心王理查》可以说是一部真正的主导动机的歌剧。最早认识并探讨主导动机是戏剧结构的一种力量的是拉西培德(1756—1825)；他是一位杰出的科学家兼文人，他的著作《音乐诗学》(1785)享有一定的盛名。主导动机因采用了交响乐主题发展式的技巧而获得新的意义，从而使它的重要性胜过了一切其他方面的考虑。一种器乐的歌剧风格成长起来，它逐渐使原来占优先地位的人声屈服于管弦乐队。这种倾向的一开始是最有趣的。1799年上演的梅于尔的《阿利奥当》可以说是服从于交响乐戏剧原则的、成熟的主导动机式歌剧的第一部重要作品。

歌剧以一个基本的动机作为根据，作曲家称之为"灵感的呼声"；把它加以交响乐式的发展，支配全剧。这种基本的动机习惯上称为"半音线条"，因为它通常是一个短小的半音性主题；这种基本动机就成了这一派的风格特点。梅于尔是最善于在戏剧发展的同时进行交响乐式的处理的；卡特尔和贝尔东虽然缺少梅于尔那样的热烈情感，但也是很擅长于歌剧的交响乐

792

式发展的。

圆圈开始在这里弥合；由歌剧培育起来的管弦乐队，现在从它自身的独立生活中积累了丰富的经验，即将压倒它从前的统治者，而到了瓦格纳式的交响乐式的主导动机，它几乎吞噬了歌剧中所剩下来的一切。交响乐式的歌剧在评论界的支持下成长，但它注定不能在拉丁民族的作曲家手中得到完成。意大利人的古老的音乐、戏剧的本能再次竭尽全力冲破障碍，浸入悲剧之中，浸入火热情感和悲壮情绪之中，在凯鲁比尼的歌剧中以最崇高的古典主义形式表现出来。这位高深莫测的佛罗伦萨－巴黎人，他熟知意大利、法国和德国音乐的奥秘，他把它们汇集起来，形成一种卓越的古典主义的艺术；他认识到主导动机技巧的长处并采用了它——但用得很慎重，因为他从来不允许歌剧受到管弦乐队雄辩力的威胁。

法国歌剧没有按照18世纪末为自己规定下的途径向前发展；在拿破仑统治下，生活和艺术都发生了变化。法国歌剧的民主精神和拿破仑帝国格格不入，而旧式的"赞颂歌剧"又必须拿来为皇帝和帝国歌功颂德。早在17世纪初就认为皇家必须有一个好的歌剧演出机构；拿破仑一直是小心翼翼地维护他的皇帝特权，他也在杜伊勒利宫的宫廷剧院里组成了一个最好的剧团。意大利人受他的最优待遇，虽然他也常常听取勒絮尔和梅于尔的意见，和他们友好相处。从拿破仑对待这些音乐家的情况来看，他决不是像一些愚蠢的历史家所描绘的那样对待音乐事业的。但是，即使在艺术方面他也要求绝对服从；而这一点，在凯鲁比尼身上他未能得到，所以他不喜欢在他执政时期的这位最伟大的音乐家。这两个入了法国籍的意大利人，在巴黎音乐学院全体教师向拿破仑祝贺时，默默无言地相互傲目而视，当时目击者谈到这时的情况，无不感到恐慌。最后，拿破仑终于找到了合乎他的趣味的作曲家和音乐领导人；这就是斯朋蒂尼(1774—1851)，他原是意大利那不勒斯音乐学院和皮钦尼的学生。他是一个才能出众的艺术家，是个真正的音乐界的拿破仑；生来就是一个冷酷无情、刚愎自恃的独断专行的人，他的所作所为，势在必成。他恢复旧日的赞颂歌剧，换上现代的外衣，写的是历史题材，但却能巧妙地加以处理，使之显然是为当代的事件歌功颂德。在他为巴黎写的第一部歌剧《贞女》(1803)中，意大利音乐戏剧旧有的悲剧性光辉一下子恢复起来。斯朋蒂尼所选的题材，无不具有展示辉煌灿烂的典礼仪式的机会，题材的本身，好像就反映着以效果和光彩为主的生活。

793

斯朋蒂尼的力量来源于自信；他自信他所贡献出来的不仅是尽力所能做到的，而且是最好的。这种自信力的滋长变成了狂妄自大，因而给自己树立了许多敌人。另外一方面，这位皇帝御用作曲家蔑视一切的傲慢态度也起过一些相当重要的好作用。例如他加强了作曲家和指挥家的权利，使他们成为歌剧院的绝对权威，从而使歌唱家和行政长官称霸的不合理现象得以废除。斯朋蒂尼继《贞女》之后写了《费南德·柯特兹》(1809)，同样受到热烈欢迎；他赢得了牢固的声誉，在拿破仑下台之后，在路易十八世王朝，仍然保持着他的职位，直到1820年，他接受普鲁士国王的邀请到柏林宫廷任职。

斯朋蒂尼的音乐剧强烈、生动，富于时代精神，可以说是拿破仑精神的体现。他把意大利传统的音乐戏剧和恐怖歌剧，以及格鲁克式的抒情悲剧成功地结合起来。在瓦格纳的歌剧《罗恩格林》中，剧中主角出场时，乐队吹起嘹亮的小号欢迎他，这就是斯朋蒂尼的笔法；一直到19世纪中叶，法国和德国歌剧中的一切这种场面，无不来源于斯朋蒂尼。斯朋蒂尼统治着法国的音乐舞台，在他离开法国以后，法国歌剧界不可避免地陷于沉寂，直到浪漫主义的大歌剧出现为止；而浪漫主义大歌剧的形成，在许多方面是和斯朋蒂尼的成就分不开的。

德国的早期浪漫主义歌剧

德国歌剧注定要实现浪漫主义寻求一种普遍性艺术的愿望。既然音乐被认为是浪漫主义艺术中的首领,那么,普遍艺术或称整体艺术品就只有在音乐的领导下才能成立。我们知道音乐历史的发展过程就是这样的,但是我们还知道这种艺术的实现实际上是在浪漫主义时期过去之后的事。如果说这件事看来似乎很费解,那么,德国浪漫主义以前的歌剧发展过程就更费解了:因为人们很费力地找出导致韦伯的线索,而这位象征着德国浪漫主义的人物一旦逝世,我们立刻就又失掉了这个线索。

794 当我们丢开法国这19世纪歌剧活动的摇篮,来看看德国的歌剧发展情况时,我们就会感到震惊。器乐方面德国在全欧洲取得胜利,而在歌剧方面意大利却占绝对优势。19世纪最初的二十年内,德国的一些重要的歌剧职位,都由意大利人把持,如在维也纳的萨列里,在德累斯顿的帕埃尔和莫拉基,在柏林的斯朋蒂尼。这种局面一直到20年代才有所转变。但是这时,尽管歌剧院的指挥和工作人员都逐渐德国化了,而谈到歌剧作品时,则在整个19世纪上半叶,占统治地位的仍然是外国歌剧。和以前的哈塞与莫扎特一样,德国的作曲家如迈尔、冯·温特尔、吉罗维茨、韦格尔、迈耶贝尔以至后来的奥托·尼古拉等人,都曾到意大利学习并创作意大利式的歌剧。在德国的德累斯顿,一直到1832年——韦伯逝世后六年,意大利歌剧仍然很活跃。在慕尼黑一部由国家支持的新的意大利歌剧剧目,一直保留到19世纪中叶以后。维也纳实际上仍然是——或又成了意大利歌剧的殖民地。从1821年到1828年,由巴尔巴雅兼管凯奈托尔剧院和维也纳剧院,这位著名的经理人同时兼管米兰的斯卡拉歌剧院和那不勒斯的圣·卡罗歌剧院。他的确可以说是音乐史上最大的歌剧托拉斯的巨头。在这样的情况下,贝多芬和舒伯特想要被人承认为歌剧作曲家,是没有多大希望的;至于其他的德国作曲家如韦格尔和吉罗维茨,则写的是意大利歌剧。当罗西尼到来时,整个德国都拜倒在他的脚下。尽管有许多历史专著嘲笑这种狂热,但是事实就是如此,所有人都不例外。1824年德国大哲学家黑格尔路过维也纳,耽搁了些日子,后来才恋恋不舍地重新踏上旅途,原因就是因为被那里的意大利歌剧迷住了。

因为歌剧像是一个文化和政治潮流的战场,忠实地反映着社会上的重大事件,所以法国革命歌剧的声音很快就在德国歌剧中产生了反响。革命歌剧的巨大冲击力在德国减弱了许多,因为德国的政治条件不同于法国。除了一些不重要的模仿性作品以外,贝多芬的《菲岱里奥》至今仍被认为是德国在这方面的唯一可贵的贡献,虽然在德国浪漫主义歌剧中也很生动地利用了恐怖歌剧的因素。真正的革命歌剧虽未在德国深深扎根,德国作曲家却很喜爱继格鲁克之后的梅于尔和凯鲁比尼的乐派;而后来他们又有些被斯朋蒂尼和帝国歌剧弄得眼花缭乱了。这种拿破仑帝国时期的风格的新颖,气势的悲壮、豪华,管弦乐的饱满丰富,宣叙调的高度戏剧性,声乐笔法的完美无缺,给他们极其深刻的印象。如果在意大利和法国音乐和音乐家之间的难分难解的错795 综复杂的关系之外,再加以莫扎特和19世纪初相当盛行的德国歌唱剧之间的复杂关系,我们就可以理解历史家为什么感到十分棘手了,而这种棘手的情况又由于作曲家本身所主张的一些论点变得更加尖锐。

在古希腊文化为意大利、德国和法国歌剧提供题材时,这些国家的作曲家,再加上一些西班

牙的作曲家，是可以在一种国际性的艺术的创作中联合起来的；但是一旦浪漫主义去研究中古时期的过去，这些国家就发现它们各有其自身的历史。从此，就开始有了新的民族主义的努力方向，在理论上固然认识到了这种新的方向的必要性，而在实践上我们却找不出一条线索，只是在歌剧台本方面可以看到一些。但是作曲家们却又深信他们是在创造一种新的语言，而且更加令人惊奇的是，他们把一种精力充沛的浪漫主义说成是他们的先辈的创造。霍夫曼是在其精辟的论文中颂扬贝多芬的第一人，他在文章中推崇贝多芬实现了浪漫主义所渴望的一切。当凯鲁比尼的《罗多伊丝卡》在德累斯顿演出时(1817)，韦伯曾论这部作品，指出"在我们今天的时代中，占统治地位的艺术倾向是浪漫主义"，他也认为在凯鲁比尼的作品中有浪漫主义。使问题更加混乱的是：霍夫曼盛赞莫扎特，称之为"浪漫主义歌剧的无法模拟的创造者"，而且认为海顿、莫扎特和贝多芬是浪漫主义作曲家，说"他们的作品之间尽管有一切相异之处，但却焕发着同样的浪漫主义精神"；甚至施波尔也把莫扎特称为自己歌剧创作的典范，他在自传中曾多次提到这种说法。

在这里，我们无须重新谈论关于莫扎特的歌剧的问题，它们本质上属于18世纪的古典主义性质是不容置疑的；但是鉴于人们不断主张把贝多芬看作一位浪漫主义歌剧作曲家，我们就必须把《菲岱里奥》拿来重新加以观察。这部歌剧原名《莱奥诺拉》，根源来自德国中产阶级的歌唱剧和法国的拯救歌剧。台本写的是一个当时流传的关于"夫妻之爱"的故事。在索莱特纳为贝多芬编成歌剧台本之前，已有四种写成歌剧的不同版本。其中贝多芬所知道的有彼埃尔·加沃(1761—1825)所写的一部，名为《莱奥诺拉，或夫妻之爱》，这部歌剧于1798年在巴黎首次上演；还有帕埃尔写的一部，也叫做《莱奥诺拉，或夫妻之爱》，是六年以后在德累斯顿上演的。贝多芬效法他们的先例，写了复仇的合唱，作为预兆的在幕后演唱，还有作为迫在眉睫的拯救信号的号角声，这些都是18世纪末、19世纪初所流行的革命歌剧的典型产物。但是给贝多芬的《莱奥诺拉》影响最大的却是凯鲁比尼。从整体上讲，《菲岱里奥》的脚本可以说是布伊的《莱奥诺拉》的德语译本。布伊是凯鲁比尼的《两天》的台本作者，是他创造出凯鲁比尼的歌剧中为贝多芬所喜爱的那些英雄气概的、崇高的人物性格。而贝多芬在他的《科里奥兰》和《爱格蒙特》中，在他的第三交响乐和C大调弥撒曲中所歌颂的英雄主义，从根本上讲也就是这样的英雄主义，是在古典主义音乐中表现的古典主义的英雄主义。 796

在《菲岱里奥》的第一次版本中也可以看出贝多芬是遵循古典主义道路的，他十分喜爱《魔笛》中的调性安排，而且也像他所尊崇的模范——凯鲁比尼一样，很谨慎地用了主导动机，同时一直保持着形式的美和结构的逻辑。当《菲岱里奥》于1814年重新问世时，原来的创作环境变了——"恐怖时期"和拯救歌剧都已经成为过去；浪漫主义在作初步的尝试，喜歌剧在庆祝最后的胜利。虽然重新改写这部歌剧取得了很大的好处，但是由于时代的变异，也造成了风格上的不平衡。如前所述，这部歌剧后来曾又恢复了原来演出。普里格尔把已经散失的最初版本的《莱奥诺拉》又拼凑起来，1905年在柏林上演。这一版本之所以没有流传，是因为莱奥诺拉这个角色的唱腔太难，音域也太高；但是在那些惯常于歪曲古典作曲家作品的专门家手里，这个缺点是很容易得到补救的。

古典主义的歌剧作曲家注重结构，即使在最小的细节上也可以感觉到他的结构意图。浪漫主义者则是朴实的、直觉的；他也可能心中有明确的戏剧结构，但在用音乐来写一个故事情节或人物性格时却没有什么结构上的计划。有一个因素他却总是经常加以利用，那就是音色。自从韦伯在他的《自由射手》序曲中第一次用了圆号四重奏之后，在韦伯的音乐中音色这个因素就占了很重要的位置，他到处精心地利用着它。从纯粹的音色，从原始的音响深处涌现出戏剧的情

景，当它和语言结合起来，发展成为融合一体的有意义的东西时，造成了所谓的"从窸窣之声中产生的美"。现在我们必须放下贝多芬和他的《菲岱里奥》来寻找另外的连接线索。

早期浪漫主义中曾有过许多可尊敬的音乐家。他们既不是真正的浪漫主义者，也不是古典主义者；其中有些人曾受教于莫扎特和海顿，有些受教于神父福格勒，还有些受教于贝多芬。因此，他们对于古典主义的一些原则，对于调性关系和主题设计是十分尊重的。尽管他们显然是努力效法他们的师长，但是由于新生的浪漫主义的语言是那样强烈，以致破坏了古典主义的结构布局，所以被人遗忘；因为他们实际上不属于任何阵营，不坚持任何确定的艺术原则。这就是用以理解《魔笛》与《自由射手》之间的间歇状态的钥匙。虚假的浪漫主义者注意到了古典主义因素，但曲解了它们；他们没有认识到技巧和思想并不是一回事。值得注意的是：浪漫主义的第一代人不仅接受了伟大的古典主义作曲家们的教义和语言，而且感到和他们有着血缘关系。我们曾引证过霍夫曼和施波尔的话，他们都自认为是"浪漫主义"歌剧作曲家莫扎特的精神上的后裔。但是，这只能证明他们把一切音乐视为浪漫主义的观点；他们和当时的文人有着共同的意见，即认为音乐是最典型的浪漫主义的艺术。

797

霍夫曼的歌剧作品，甚至包括那为韦伯所十分喜爱的《水仙》，其所选的题材是浪漫主义的，但论到音乐的气质，则与其说接近于浪漫主义，不如说更接近于古典主义。在谈论作曲家霍夫曼的时候，我们必须警惕不要过分着重描绘作为浪漫主义诗人的霍夫曼。霍夫曼的音乐活动先于他的文学事业，而在他的音乐作品中我们看不出他在文学中所表现的那样的独创性和想象力。他的音乐风格的成长来源于对旧的不同歌剧乐派的研究；他曾研究过亨德尔、菲奥和杜朗特，研究过格鲁克、尤其是莫扎特和歌唱剧，他的音乐风格是一种典型的过渡风格，后来还加上贝多芬和凯鲁比尼的影响。他常好采用声音描绘法，采用主导动机以及音乐话剧的处理，这些在性质上无疑是浪漫主义的，而且对韦伯都起过一定的影响。在施波尔（1784—1859）的歌剧创作中，也表现了古典主义与浪漫主义两种倾向的冲突。施波尔属于这样一些音乐家：他们之所以参加浪漫主义运动，是由于他们书读得多，受过良好的教育，从而被文学中的浪漫主义所席卷进去了。但是施波尔的性格却一点也不是浪漫主义的；他对民间的通俗音乐和韦伯写德国森林故事的浪漫主义是反感的，而吸引他的则是一种崇高的、"不受干扰的"音乐语言。他性情温和，对生活和艺术具有一种宁静的、明彻的观点。在施波尔的音乐——特别是在他后期的歌剧作品中，是有浪漫主义因素的；这表现在他探求管弦乐的音色和个性化的和声表现手法方面；在这方面，他为后来的浪漫主义的色彩主义者的出现做了准备。但是，施波尔的这些歌剧只不过是德国童话歌剧的继续。它们是重要的，值得注意的；然而这只是从历史的角度来看，因为它们没有像韦伯的音乐那样富于戏剧性，因为施波尔没有一个真正的浪漫主义者所具有的质朴的信念和奔放的热情。他的"比德迈"式的冷静不允许他的想象力自由地飞翔。他热衷于文学，他以为文学就是浪漫主义，所以他力图使他的器乐的内容具体化，就用了一些标题的暗示或隐喻；但是，在歌剧中仅仅有暗示或隐喻是不够的。

霍夫曼的《水仙》(1813)和施波尔的《浮士德》(1816)虽然还不能完全说是浪漫主义歌剧，但却是《自由射手》的主要先驱。韦伯在它们的题材、它们的主导动机的运用，以及它们的管弦乐配器方面，发现了为创造自己的全新的浪漫主义歌剧所最需要的成分。

798

韦伯是一个真正的浪漫主义者，他在开始实践之前已宣布了他的美学纲领。在他的论著中反复提到"艺术的整体"的浪漫主义理想，但是他的歌剧作品却仍然没有超出传统的范围。其主要根源来自德国的歌唱剧和意大利的歌剧。他的早期作品显然在风格上是混杂的，但总的看来，

他确实对戏剧音乐和声乐的写作是很有才能的。韦伯的歌曲先于舒伯特的歌曲，但已标志出古典主义声乐曲与浪漫主义声乐曲之间的很大不同。它们的特点是秀丽朴素，它们是有资格在歌曲文献中占一席永恒的地位的，特别是那些欢快而幽默的作品。它们有时也很雄壮激昂，如那些为男声唱的爱国歌曲。当贝多芬继续发展古典的钢琴奏鸣曲时，韦伯却在追随约翰·拉迪斯劳斯·杜赛克(1760—1812)和莱奥波德·科莱卢赫(1752—1818)——前者是一个在和声上很大胆的作曲家，后者已沾染了笼罩着浪漫主义的轻微的忧郁情绪；所以，韦伯已经走上了浪漫主义之路。他被钢琴的响亮的声音之美所吸引，甘愿放松旋律轮廓的明晰性和形式结构的严整性。他的这些早期奏鸣曲曾被人以古典主义的钢琴奏鸣曲名义加以激烈的遣责，但是这种说法是不恰当的。在这些奏鸣曲中，实际上并不存在奏鸣曲式，正像在稍后的一些浪漫主义作曲家的作品中一样；事实上，这里的第一和第二主题、展开部和再现部等等，只不过是一些表面上的惯例而已，而支配这些作品的动力完全不同于古典的奏鸣曲。无怪乎韦伯否认他曾自贝多芬那里学到任何东西，因为确实他们二人之间很少有什么共同之处。

韦伯的作品——特别是他的钢琴协奏曲和其他器乐曲——尽管很华丽，但他却是第一个而且是最重要的立志创作德国民族歌剧的作曲家。他达到了目的，在奋斗中乃至牺牲了自己的性命。他开始风格混杂，但这种不稳定的状况很快就过去了；他的老师——神父福格勒给他指明了道路，使他在这混合物中浸透德国的民族精神。福格勒深知《魔笛》及其所显示出的德国声乐语言的重要意义，并曾试图在他自己的歌剧作品《萨莫里》中继续发展之。韦伯的另外一个重要参谋是丹齐，他是一个非常熟悉曼海姆传统的音乐家。在古典主义时期大自然的爱好者以旁观者的身份所赞扬的东西，韦伯这位敏感的音乐家却生活其中，变成了它的一部分。《自由射手》、《欧丽安特》和《奥贝龙》都像浪漫派大诗人的意境一样，是溶化在大自然之中的。霍夫曼只是在歌剧的歌词中提示出来的东西，韦伯于《自由射手》中在激动人心的音乐中倾泻了出来。从解放战争中归来的士兵，满怀刚刚赢得的德国爱国主义的自豪，在根据典型的德国民族的传奇和迷信所写的民间故事中，在沙沙作响的森林中，在号角声中，在猎人的呼呼的枪声中，在农民们的欢快的舞蹈中，看到了他们奔赴战场所做的一切。18世纪末几乎每部歌剧都还残余着梅塔斯塔西奥式的意大利人物，现在都由德国人物取而代之了。 799

韦伯无论从其为人方面和艺术方面，都和他的伟大同代人——舒伯特——相反。他不是热衷于抒情，而是倾向于追求华丽和效果；正因如此，他偏爱舞台艺术，戏剧是他的看家本领；他以三方面的才能为戏剧音乐效劳：作曲、指挥和评论。原则上他的奋斗目标和瓦格纳一样，但是在他的征途上，有大量法国和意大利歌剧的围剿与德国歌剧、德国台本的灾害阻碍着他。像《自由射手》那样的台本，出于一个名为金德的平庸剧作家和诗人之手，只有韦伯那样有才能的人通过最大的努力，才能安排就绪。但是，阻碍着他没有做到瓦格纳后来所做到的事情，原因还不仅在于此；关键原因是他太靠近歌唱剧。评论家指责他的“民间”趣味，而他的努力方向却是德国严肃歌剧；但是他的真正归宿是森林和草地，是德国民间文艺之家，是歌唱剧。他不满足于《自由射手》，曾试图提到更高的境界，因为他心目中占首要地位的是一个浪漫主席的愿望，是想创造出包罗一切的德国式的乐剧。因此就产生了《欧丽安特》(1823)，这部作品集中体现了写中世纪英勇骑士的浪漫主义，几乎对瓦格纳的《罗恩格林》起着决定性的影响；而《奥贝龙》(1826)中的神仙世界的音乐则为浪漫主义世界敞开大门。《自由射手》还是一部带说话对白的歌唱剧，而《欧丽安特》则力图把格鲁克式的音乐戏剧与新的德国声乐风格、与新的管弦乐技巧三者结合起来。每场戏都用音乐贯串始终，而管弦乐则用带解说性的主导动机和刻画心理的声音描绘支持动作。《欧

丽安特》和《罗恩格林》之间，仍有很大不同；因为瓦格纳的音乐语言是咏叹调和吟诵调合而为一的，而韦伯的各场之间虽然很紧凑，但仍保留着歌曲般的咏叹调和咏叙调。这样，《欧丽安特》本来就有台本不好的缺点，于是就站不住脚了。虽然这部歌剧中充满优美的音乐，但其风格上的不平衡是很明显的。

剧中人物的对立，产生实际可见的戏剧性的紧张冲突，对于韦伯是次要的；他所偏爱的是歌曲与合唱，是环境与气氛的刻画。虽然他一直是意识到舞台要求的，但戏剧的连贯性不是他的长处。《自由射手》之所以成为《自由射手》，正是因为它不需要戏剧的连贯性，而且，如果我们抛开歌剧的总的情调和题材，我们很快就可以发现，在这里，诗依然是"音乐的温顺女儿"。另外，我们如果再加上韦伯在《欧丽安特》中所表现出的戏剧上的不牢靠，我们就可以发现他并不是瓦格纳的战友，而是和瓦格纳对立的了。但是问题在于我们不能置情调和题材于不顾，因此《自由射手》将仍然是德国歌剧达到的最高峰之一。它之所以赢得这一骄傲的地位，是由于它真正扎根于德国民族的民间传说故事和民间歌曲之中。它尽管用了演奏主导动机的交响管弦乐队、辉煌的音色，以及微妙的乐器的象征性(用单簧管代表阿迦特，用长笛代表萨米尔等)，用了大胆的不协和和声语言，以及其他属于"高级乐剧"的因素，但它和歌唱剧之间的根本血缘关系是抹煞不了的。

800

因此，韦伯是最早的浪漫主义者，但他属于和古典主义后期仍然紧密相联时期的人物，和贝多芬与舒伯特一起完成了不同时代、风格以及哲学的独特的归总合流；因为他既不属于下一代的抒情浪漫主义者，又不属于古典主义者或他当时的古典的浪漫主义者。他与贝多芬和舒伯特，与舒曼和肖邦相隔着同等的距离，他是第一个对德国人要创造自己的民族的浪漫主义歌剧的祈愿作出反应的德国作曲家，这种歌剧不仅象征着歌剧的一种新的类型，而且也象征着德国的浪漫主义、德国人的抱负。

第十六章

801

浪漫主义

一个主题！一个主题！伟大的自然啊，给我出个题吧，让我以此进入梦境。

——济慈

浪漫主义概观

当一个民族把它最深刻的本质在文学和艺术中完美表现出来时，我们就称之为该民族的古典时期。古典主义意味着经验，意味着深深扎根于民族的文化土壤之中的精神成熟和人的成熟，意味着在技巧和形式表现方法上的完全熟练，意味着对世界对人生的明确观念；古典主义是一个民族的艺术价值的最终的可能的概括。浪漫主义则永远是一种年轻的运动，一种纲领，一种口号，故意用来作宣传之用，是走向未来的一种欲望的表现。雨果在《克伦威尔》(1827)序言中宣布了"艺术的自由"为时代的第一要求，为浪漫主义下定义为"艺术中的自由主义"。这种自由主义自然会鼓励人们把它视为与政治上的自由主义相类似的东西，从而常常把艺术拉去为革命活动服务。

解放战争的政治的和爱国主义的文学是浪漫主义的哲学历史观的反响。它并没有产生出新的形式，主要借用民间歌谣和席勒。它的感情内容来自政治因素。早期诗人中有些是真正的浪漫主义者，如申肯多夫，仍在梦想着中世纪的日尔曼帝国；克尔纳(1791—1813)，死在战场上，在《琴与剑》一诗中充满热情地表现了爱国主义，在德国文学史上堪称独一无二；但是大多数的诗人只不过是浪漫主义形式和理想的卫士及其技巧的实践者。普拉顿(1796—1836)和弗里德里希·吕克特(1788—1866)有时可以唤起浪漫主义的最纯强音，但是普拉顿在他那美丽的诗篇《特里斯坦》中表现它的时候说："那一度看到了美的人必和死结下姻缘。"这些诗人的语言无懈可击，艺术性非常强，但是他们在美的神像前的祭坛上所供奉的祭品并没有被烈火焚烧殆尽。

802

新世纪伊始，古典主义是否就被浪漫主义跟上来了呢？我们认为最初几十年内是二者的交

汇,但是世纪末的布拉姆斯那样的现象让我们小心,说明在整个浪漫主义的狂风暴雨的日子里必然还有古典主义的伏线或者古典主义的作曲家。许多和贝多芬同时代的次要作曲家,受他的影响很少,仍然继续用固有的古典主义的语言写作。在这些方面,他们和世纪末忽视周围的巨大变革坚持用"浪漫主义的"语言进行写作的后代没有什么区别。贝多芬与浪漫主义的距离和巴赫与洛可可的距离一样远,但他们在各自的后代中的反响却根本不同。洛可可排斥巴赫,巴赫简直被人抛开,几乎被人忘却达一世纪之久,而浪漫主义者相信贝多芬和他们同属一派,而且通过把他"浪漫化"得以吸收和利用了古典时期的许多伟大遗产。因此本来是古典交响乐和奏鸣曲的象征和集中表现的作曲家,是最不适合于浪漫主义的意识形态的,却被当作了他并非所属的这一运动的旗手。非浪漫主义文化艺术的因素残存下来,或者还在继续活动,要不然就被吸收,被风格化,或被曲解,它们体现出浪漫主义心理的深层矛盾,这种矛盾是最后导致整个运动的危机的原因之一。

在门德尔松时期,古典主义已不复为一种内在的必然需要;它仅仅是构成高等文化教养的一个成分,是像古代希腊艺术那样,是一种外在的东西。浪漫主义艺术家的最高和最终的问题在于谋求古典形式与新的精神状态之间的协调。艺术家们究竟如何回答这一挑战决定于他们是适应受过教育的中产阶级的一般文化水平,还是他们对之强加以一种新的理想。

我们已经提到过这一奇怪的事实:作为诗人的霍夫曼是一个血气旺盛的浪漫主义者,而他的音乐却是古典主义的,大体上是衍生性质。许多被人遗忘的这一时期的歌剧作品都是浪漫主义的剧词,而配的却是古典主义的音乐,这在当时司空见惯。从霍夫曼的情况来认识这一事实就产生了困难,因为他是闻名的浪漫派诗人,而关于他的音乐人们知道得很少;但是有一些生活在浪漫主义运动中间的音乐家,他们实际上是一些被流放者,他们的音乐表现出一个正在兴起的新时期所夹杂的过去的残余。在这些假浪漫主义者中,我们可以举两个典型的例子,帕格尼尼和翁斯洛。著名小提琴演奏家帕格尼尼(1784—1840)在生活上不论如何富于浪漫色彩,他的音乐听起来清晰明确,说明他遵循古典作曲家、特别是维奥蒂的典范。乔治·翁斯洛(1784—1853)是在浪漫主义时期很得宠的人,尽管他的音乐充满甜蜜温柔的特点,但只不过是法国和德国古典主义混合的产物,很有些像他的著名的同胞埃尔加。埃尔加于 19 世纪末在他的音乐中把德国的和法国的浪漫派和现实派统统合并在一起。

803

我们已经看到,浪漫主义试图恢复过去时代——特别是中古时期——的文化因素和形式。它想使中世纪的灵魂复活;做不到这一点,它还有两种可以选择的办法:或者像唯理主义者那样,和具体的符号打交道,或者把环境与情绪加以理智化。在瓦尔特·司各特的文学作品中,他合并了这两种倾向:他满足了浪漫主义的欲望,但并不反对唯理主义。他的德国弟子亚历克西斯(Wilhelm Häring 的笔名,1798—1871),曾努力使司各特的设想适应德国的气候。他采用司各特的办法,描写了勃兰登堡历史上——从中世纪到神圣罗马帝国崩溃——的重大事件和危机。由于其抽象和呆板的形式,这些历史兴趣的力量都被减弱了,在德国作家中只有俩人觉察到这种危险,试图打破这些刻板的形式,从而在历史环境中刻画个人的心灵;这俩人是:菲利普·约瑟夫·冯·雷弗斯(1779—1843),他也是司各特的弟子;约翰·威廉·麦因霍尔德(1797—1851)。他们虽然在形式上作了很好的新安排,但并未能在传达历史生活的动力性方面取得成功。浪漫主义戏剧的理想也被证明是达不到的。理智化的浪漫题材和席勒的慷慨激昂相结合。从卡尔·伊默尔曼(1796—1840)起,出现一系列的诗人,开始对自己的浪漫主义进行理智化的过程。但是他们作品中的任何诗意的价值都是有其浪漫主义根源的。然后浪漫主义就变成了神界的黄昏。诗人觉悟

到他不能改变命运，于是热情奔放的乐观主义变成了悲观主义，随之改变戏剧性的斗争形式。英雄人物在现实的势均力敌的力量面前绝望地捍卫自身，但斗争是悲惨的，徒劳无功。新的形式摆脱了席勒，返回到莎士比亚或返回到德国的过去，返回到狂飙运动。克里斯蒂安·格拉贝（1801—1836）和格奥尔格·毕希纳（1813—1837）是这后来倾向的代表人物。他们真正的和强大的才能夭折得过早，使德国戏剧丧失了两位最伟大的戏剧家。他们属于浪漫主义时期，但他们在戏剧作品中累积了大量的恐怖情节，说明他们对狂飙运动的依附。文学的这种倾向必然反映在歌剧中，但格拉贝和毕希纳能够那么生动而且那么令人信服，以至于"他们甚至能使军事战略具有诗意"（伊默尔曼论格拉贝的剧作《拿破仑》），而浪漫主义的歌剧则陷入狂飙运动式的邪恶感情与强盗浪漫主义之中。在《自由射手》与德国浪漫主义歌剧的顶峰《罗恩格林》之间曾创作出数百部歌剧，但只有瓦格纳的《漂泊的荷兰人》和《汤豪舍》流传下来，此外还有分量轻微的、更接近于歌唱剧的少数几部作品。

804

鼓舞文学家向德国的过去进行探索的同样精神把音乐引回到巴赫，从巴赫到更早时期的形式和素材。1829年门德尔松演出《马太福音受难曲》是音乐历史上最重大的事件之一，它开始了这一运动；从此清唱剧、无伴奏合唱曲、赋格大量出现。尽管有这样无限的热忱，巴赫对这一代人的间接影响相当大，但是并未产生根本的作用。即使是舒曼，他对于对位法有良好的感觉，门德尔松本人是"发现"巴赫的人，也是一个熟练的复调音乐家，但他们只是在表面上受到巴赫的影响。要掌握巴罗克式复调音乐的精髓有待于布拉姆斯。恢复起来的清唱剧已不像亨德尔的作品那样富于充沛的戏剧性或像海顿的作品那样富于喜人的沉思了，这里的复调只是作为一种古老的花样出现，在合唱的赋格中尤其空洞而无意义。只有抒情的部分还有生命力，但是它们当然属于典型的浪漫主义范畴。罗希利茨和瓦格纳都说清唱剧在19世纪30年代已经过时了，在浪漫主义时期很多清唱剧作品，只有很少数流传至今。门德尔松的这类体裁的两部优秀作品《保罗》和《以利亚》显示出一种艺术上的雄心宏图。门德尔松师法亨德尔（在较小的程度上师法巴赫），信奉施莱艾尔马赫的浪漫主义哲学，认为宗教是存在的总和。门德尔松力图把时代的宗教的愿望和音乐的愿望重新结合在一起。正如人们所料，他在英国受到热烈的欢迎，英国人把他奉为第二个亨德尔。但是门德尔松的宗教音乐依靠巴罗克大师只是外表上的；它更多地使人想起的是17世纪意大利合唱作曲家们的单音旋律风格，因为它的主要特性是以单音音乐为基础的柔美的旋律布局。舒曼的《天国与女仙》至今仍是浪漫主义时期的主要世俗清唱剧作品，舒曼认为这是自己最伟大的作品。这部清唱剧和他的《浮士德》一样，包含一些很美丽的篇章，但合唱写得不够严谨，缺少那些初期清唱剧所具有的充沛的史诗性和戏剧性。最优秀的部分是那些歌曲般的独唱段落，所以能保持生命仍在于其抒情性。虽然这两位感觉敏锐的艺术家没有探得复调音乐的真髓，但他们对于新的对位风格的建立却作出了贡献。门德尔松的钢琴赋格、风琴曲和他的某些合唱曲，舒曼为钢琴所写的赋格式的诗意小品和为踏键钢琴（一种装备了踏板键盘的乐器）所写的卡农式的练习曲，都创造出来一种复调音乐。这种复调音乐在整个浪漫主义时期虽然一直是一种暖房中的艺术，但它使宗教音乐和风琴音乐有了复活的可能，而在这方面布拉姆斯重新夺回了它的某些古老的光荣传统。但是我们必须谨慎，不可得出复调重新出现的一般性结论。例如在门德尔松那样的古典主义式的浪漫主义者的作品之中，复调的出现及其巧妙的运用是由于他有热衷于古风的倾向。舒曼的创作是浪漫主义的体现。他的音乐中的复调更多的是象征性的，而不是具体的表现。舒曼说过"我从让·保尔学到的对位比从我的音乐教师那里学到的要多"。的确，他虽然很热爱巴赫，但他并不能从正确的角度去看待他，而是在一种浪漫主义者笼罩在复

805

调音乐上的幻想、神秘的微光中看待他。在舒曼的作品中，精雕细琢的复调声部进行虽然很美，但却象征着寂寞的梦幻者的沉思默想。我们可以再重复说明，正如在诗歌中一样，在这种复调音乐中所识别出来的有价值的东西，无不来源于浪漫主义。当时每个作曲家都认为有大量写作复调音乐的义务，如果我们看看那些令人吃惊的、大批的枯燥乏味的赋格和卡农，就会立刻痛感到上述事实。舒曼曾经说过："最空洞的头脑以为躲在赋格的背后可以掩盖它的虚弱，但是写一首真正的赋格却是一位大师的事。"[①]

浪漫主义无疑是从主观主义生长出来的，浪漫主义助长了主观主义的泛滥。但是浪漫主义也和法国大革命有许多关联。法国大革命解放了中产阶级，从而把文化的领导交给小资产阶级精神，它着眼于实际，而且要求按照他们自己的法则把启蒙运动继续下去。普鲁士政治家舒伦堡象征性地开辟了一个我们所谓的比德迈的时代，他在柏林宣称"市民的首要义务是和平与安宁"，当时拿破仑的光芒仍在上升。稍后，太阳王的宝座被市民国王路易·菲利普所占据，他用拿破仑一世的鹰换得洋伞和套鞋。而当拿破仑一世的鹰安全地在圣赫勒拿的岩石下休息时，取得胜利的中产阶级精神就可以安然地享用那被法定为其义务的和平与安宁了。

戈特利布·比德迈是一个滑稽的庸俗角色，一个假想的作家，他的诗作发表在当时小市民阶层中十分流行的家庭杂志《飞叶》上。比德迈成了文化的一个整个时期的名字，在这个时期的浪漫主义身上留下了不可磨灭的烙印。比德迈时期的基本心理状态是对古典形式的简单化，对浪漫主义豪情的退却，倦怠地逃避在中产阶级的稳静安逸、谨小慎微、简单朴素之中。这个词曾成为从 1816 年到世纪中的家具式样的专称，但这个现象本身却是全欧洲的。比德迈样式(或风格)当然不是一种有意识的艺术倾向，甚至也不是一个标语口号，我们不能把某些作家和音乐家叫做比德迈式的艺术家，与其他人区别开来；但有许多人，不管他们是什么学派，却表现了比德迈的特点。《威克菲尔德的牧师》和《赫尔曼与德罗泰雅》已经是比德迈世界的先行官了，其更加明确的表现则见于申昂多雷的感伤主义的抒情诗、沙米索的《妇女的爱情》和科策布的戏剧中。比德迈式的文学在狄更斯的中产阶级感伤主义中，在他对家庭情节和葡萄干布丁的圣诞节的描写中达到了艺术的高峰。比德迈式的艺术描绘市民和地主绅士的生活。它描写他们的环境，确切地写出其最小的细节；没有任何东西被省略，被忽视。衣着上的每一皱纹，领子、袖口上的每一斑点都被忠实记录下来。这种艺术不再探索永恒的现在；它追求实际的现在；象征的概念消失了。重要的是可以触及的、可以立即抓住的、现实的东西。

806

在比德迈的世界图画中，现实和愿望是嵌在一起的，它假装出一种永远幸福的、没有阴影的生活，一个永恒的阳光灿烂的星期天。它的物体上既无尘埃，又无坎坷，在人们的脸上既无忧愁，又无焦虑；到处都是秩序和满意。这个时期的艺术家并非感觉不出世态的浮沉；他们十分懂得这些，但是为了躲避外在世界，他们逃到这个仿佛是神仙世界的幻觉之中去。他们抛弃理论的空谈，代之以寓言，他们把宗教化为神话，世界摆脱了神的威力，住满了严肃认真而十分现实的人，他们毫不热衷于理论的空谈或无限的东西，他们完全献身于现在。必须承认，在法国大革命和拿破仑年代的恐怖紧张之后，在通过重大牺牲争取到他们的权利之后，中产阶级赢得了一次午睡，这就是比德迈。但是在比德迈的合金里仍然还可以看到过去文化中的许多金子，因为中产阶级的精神生根于强大而崇高的启蒙运动，而启蒙运动至今在年轻的德国仍有一定的影响。这个近代的启蒙运动又是生根于由古典时期传下来的古希腊思想。中产阶级精神是城市精神，而城市

① 舒曼，上引著作，卷Ⅰ，第 73 页。

精神则与古希腊的城邦理想遥相呼应；因此，知识分子仍在研究古希腊文化，古希腊文化和人文主义仍在灌溉着19世纪。常常受到蔑视的非利士人(Philistine——指庸夫俗子)，当然不是一般庸俗的人，因为其中有很多人的血管里流着浪漫主义的红血球。比德迈式的非利士人要求的是一个被秩序、常识和善良的性格所统治的世界，那里的人服从舒伦堡所颁布的命令，目的在于保存一切过去的成就和文化上的收获。

在音乐的浪漫主义的一切二等人物中间，多少都带有比德迈的特征。施波尔、马施内、克鲁采、林潘特纳、莱西格尔、弗洛托等人很少表现出真正浪漫主义者那种诗意的格调和热诚的信念。807 另外一方面，其中有些人倒向现实主义又只是半心半意的。浪漫主义的头号人物就不是这样的。门德尔松的中产阶级精神是自觉的；[①] 在他的小圈子里，音乐的享受是一种"乐趣"，好的音乐是"迷人的"，他赞美"优雅流畅"，而对贝多芬第九交响乐中所体现的那种巨大的力量不免有些恐惧。因此，舒曼对他的爱慕，他无从报答，因为尽管他对这想象中的大卫同盟的创造者心怀敬爱之情，但舒曼对于他来讲仿佛是一个思想混乱的、冒险的、简直古怪的人，整天努力为不可解答的谜语寻找答案。

浪漫主义在它的"复旧"的热忱之中重新发现了"妇女的时代"。在这个时代，斯塔尔夫人像一个知识界的女预言家一般穿过欧洲大陆，普鲁士的露易丝皇后和奥地利的大公爵夫人索菲娅在政治方面提出主张，而舞蹈家洛拉·蒙太兹几乎统治了巴伐利亚，克吕登纳男爵夫人尽一生之力在全欧传布虔敬主义，对神圣同盟的形成起了巨大影响和促进作用。由妇女统治的家庭散发出舒适和惬意的气氛，由于妇女的统治，友爱之情和亲切之感甚至传到寒冷的北方，传到那里的文艺沙龙以及文学艺术之中。家庭生活气息笼罩着一切；住宅里不再布满绘画和胸像，而是布满了小摆设——这是中产家庭的主要装饰。在音乐方面，钢琴演奏这种特别室内性的艺术占了首位，其次是浪漫曲和歌曲。这种音乐不再反映世界历史的风暴；它在优美而温柔的琴弦上奏出来。歌剧女主角和咏叹调仍然大受赞赏，但已没有古典主义时期的英雄性和幽默风了，取而代之的或者是多愁善感，要不然就只是一些声音的杂技而已。

这种音乐之所以大部分都有肤浅的感伤主义，是有其社会文化和文艺的根源的。其主要代表人物之一是弗里德里希·科策布(1761—1819)。他是一个很有才能的、想象力很强的剧作家，但是，他揣摩到观众的稳秘的本能，满足于用自己的才能去适应他们的要求。如果当时提的口号是多愁善感的道德，那么他的剧中人物就渗透了这种东西，虽然一切美丽的辞藻只不过是掩饰一个道德败坏的世界的辞令而已。但这很有效果，听起来很顺耳；善良的公民们像科策布的剧中人那样感觉着，行动着，可以满怀道德感地走出剧场。可以与科策布的戏剧相提并论的是奥士斯特·尤利乌斯·拉封丹泰纳(1758—1831)的小说。他是19世纪前期德国最受欢迎的小说作家。此外还有克劳伦(Karl Gottlob Heun的笔名，1771—1854)的几乎令人作呕的假浪漫主义。

我们这一世纪开始时的反浪漫主义倾向把这种感伤的气质看作浪漫主义的本质，而且认为由于它盛行于许多作品中，所以就使这整个时期显得不光彩了。但是我们已经看到浪漫主义是 808 经历了多少不同潮流而且有多少崇高的诗意是和中产阶级的感伤混在一起的。不要忘记，有关浪漫主义的音乐文献我们现在知道得还很少，我们把19世纪后期的月光式的浪漫主义和19世纪前半期的真正的浪漫主义混为一谈，真正的浪漫主义的那种幽静而细致的抒情和多愁善感并非一回事，而且音乐的高超并非必然只有在庞大的管弦乐式戏剧性的作品中才有所表现，而这些

① 见他给菲尔迪南德·希勒的信，1835年2月26日。

作品却常常给我们以世纪末的假堂皇之感。浪漫主义的热情在奏鸣曲和交响乐的结构逻辑面前,被剪去了翅膀,无能为力;但是在它认清了自己的势力范围的地方,它创造了最高质量的艺术。舒曼和柏辽兹就是在反对比德迈和市侩作风的斗争中开始战斗的;这两位战士的区别不在于意图不同而在于他们的态度,舒曼比那急躁好战的柏辽兹要更温和、更富于理想得多。庸俗市侩之流反对真正的浪漫主义,也同样反对崇高的古典主义,这是很明显的。科策布在政治上是一个狂妄的反动派,是浪漫主义中一切诗意的、向前看的东西的积极敌对者;而比较温和的施波尔则是一个正直的、奉公守法的中产阶级官吏的化身,虽然不是一个低劣的艺术家,但他却发现贝多芬的第五交响乐"不能形成一个古典式的整体,第一乐章的主题缺乏高贵的品质,慢乐章太令人厌烦了,三声中部太巴罗克味道了,末乐章是无意义的噪音"。

把形形色色的潮流汇集为浪漫主义时代的是总的文学倾向,因为如上所述,浪漫主义主要是一个文学的运动。霍夫曼、韦伯、舒曼、柏辽兹、李斯特、瓦格纳以及比他们略低的同代人都是一些文学和哲学修养很渊博的人,其中很多人都有哲学博士学位;他们都是有才干的作家、评论家、诗人和剧作家。文学的倾向表现在无论声乐或器乐中,抒情性都占了优势。舒曼偏爱歌曲套曲证明他有明显的文学情愫,门德尔松的《无词歌》以及舒曼和肖邦的许多钢琴曲也是这样;所有这些音乐作品有一种共同的抒情的统一性,我们可以认为这就是浪漫主义的典型特征。写正规的四乐章形式的交响乐而要求在演奏时各乐章之间不停顿,在这种倾向的背后就有浪漫主义的追求"诗意的整体"的主张。门德尔松和舒曼为了做到这点在他们的一些交响乐的细节中作了精心的安排。甚至瓦格纳的诗和剧的素材也是德国文学运动的直接结果。这从早些时期不少作曲家

809

采用了和他相同的题材这一点就可以看出来。浪漫主义的讲故事的诗人、民歌和英雄传奇、神话故事鼓舞了这种艺术并使之全然不同于以前的幅度广阔的古典主义。门德尔松的乐曲题名为《无词歌》,明显地说出了灵感的来源,但是门德尔松对古典主义的爱好使他只限于暗示了新生的舒伯特的歌曲的媒介作用;而舒曼则给他的钢琴曲加了提示性的题目,从而承认他的器乐抒情性具有诗的性质。但是,题目只是作曲家加在完成了的作品上的,是乐曲性质的富于诗意的说明。这种浪漫主义抒情性的高度艺术价值在于其创造的自然天成,在于其绝无刻意求成和标题性的倾向。这些作曲家和另外一派不加辨别的所谓"浪漫主义"的作曲家之间有着天渊之别;后者对音乐要求具体的诗的意义,把影射提高到一种结构原则的高度。舒曼说:"我不愿意为任何人所理解。"而这也许就是浪漫主义时期的最佳箴言。

门德尔松·舒曼·肖邦

古典主义者的个性是坚定的、一致的;浪漫主义者则有二重个性,舒曼曾信服地把它拟人化为弗洛雷斯坦和尤瑟比乌斯,这是舒曼幻想中所产生的人物,把浪漫主义艺术家的心灵分歧用文学的形式予以具体化了。浪漫主义的自我是永远在形成中的,因为那无穷止的斗争本身就是它的心灵。诺瓦利斯认为:"一个人要发展个性就必须把几个人的个性吸收到自身中去,然后把它们消化。"给时代加上烙印的三位伟大的浪漫主义作曲家的生活和创作就充满着这种从事于斗争中的不同性格的消化作用和调解作用。

门德尔松(1809—1847)是伟大的犹太哲学家摩西·门德尔松的孙子,其父亲是一个富有的银

行家，母亲极有文化修养。门德尔松的家庭是一个廉洁正直的家庭，彼此相爱，也爱高贵的艺术生活。在其纯粹朴素的天才方面，门德尔松属于佩尔戈莱西、莫扎特和舒伯特一类的人物，不过，诞生在认为智力修养是作曲家行当的组成部分的这个时代，他身上这些天赋的才能同样也表现在其他方面。他的家庭富裕，对他关怀备至，给他请了柏林能够请到的最优秀的教师，这个少年很快就同样地熟习了音乐、语言和绘画。但音乐是主要的兴趣所在，在采尔特的监督之下，在例行的家庭音乐会中有着各式各样的合唱合奏；十七岁的作曲家创作了表现出难以置信的成熟和天才的作品，其中包括光彩焕发的弦乐八重奏和为莎士比亚的《仲夏夜之梦》所写的令人迷醉的序曲。在采尔特教导下，他学会欣赏巴赫；不久，1829 年举行了马太受难乐的纪念性演出。出色的作品首演和恢复上演使门德尔松在 30 和 40 年代成为一位权威人士，许多作曲家和学者求教于他的门下，受到他的鼓励。1829 年在伦敦举行的音乐会使他驰名世界。翌年，他到意大利、法国，并再次到英国访问，顺从他父亲的意愿，他寻找到一个固定的职位。他曾先后在杜塞尔多夫和莱比锡担任著名的格万特豪斯音乐会的指挥，并且是莱比锡音乐学院的创基人及主要成员之一。直至他逝世为止，莱比锡一直是他的活动中心，只不过多次到欧洲各大都市客串而已。

810

艺术创造产生于无意识的和有意识的构思力量的交互作用，从事创作的艺术家怀着惊异的心情凝视自己想象力的产物，仿佛它是被另外一个人所给予的。当他一旦精神集中，就开动理智使得他的发明变得驯服。在门德尔松的创作中，意识的因素很明显，这正是他和同时代的其他浪漫主义作曲家的主要区别。他具有显著的旋律创作才能，又有少见的技艺。这位出色、多面的音乐家，通常都想到他是写作"无词歌"的多情的作曲家，实际上他却并不是一个当时所盛行的软绵绵的多情音调的热爱者。他的理智和直觉告诫他说炽热的感情和深刻的情绪与他的性格不相称，因此他的作品中感情的内容是小心翼翼地吐露出来的，语调缓和。他曾以嘲笑的口气说自己比起柏辽兹来简直是一个非利士人（市侩），可见他是多么清楚地自我感觉到这一点。门德尔松就是以这样的心情对待浪漫主义最重大的问题——形式的。对于他来说，奏鸣曲形式并非像柏辽兹一样是一个适合作乐思的框框的空壳，也不是如大多数其他浪漫主义者那样，虽然用了它但并不理解其真正的功能。门德尔松这位具有惊人的艺术感觉的音乐家领悟到了古典音乐的真髓。但是，他虽理解到了古典奏鸣曲 - 交响乐的意义，在他的手中古典主义精神成了一种高贵的姿态，这姿态是学到手的，但并不是吸收的。舒曼向门德尔松致敬，由于门德尔松是古典主义和浪漫主义的折衷者，是一位解决了时代的不协调的大艺术家；但舒曼是一位对浪漫主义交响乐的难以解决的问题奋力拼争的大梦想家，他与过去和现在的每一位其他的音乐家一样，看到门德尔松那样轻松漂亮地运用大型形式不禁十分敬佩。门德尔松想调和古典形式与浪漫内容的计划从一开始就注定要失败，因为虽然他那奇妙的圆滑而流畅的笔法写任何类型的结构，不论是赋格或交响乐都写得很好，但是由于缺乏矛盾冲突，再加上举止稳重，使得这种十分精巧而文雅的音乐只可能是古典主义的了。门德尔松成了这种古典主义的浪漫主义的首领，这种艺术是与彼德·冯·科内利乌斯（1783—1867）和尤利乌斯·希诺尔·冯·卡罗斯弗尔德（1794—1872）的艺术相平行的；这些德国历史画家是回到早期的意大利艺术家中吸取灵感的。在门德尔松的才华较逊的追随者手里，这种艺术就冻结为感伤的学院派了；光彩的技艺和崇高趋势的艺术构思变成了由多愁善感的虚假的浪漫主义所强调的单纯的形式主义。以李斯特和瓦格纳为首的新德意志乐派所要攻击的正是这种虚假的浪漫乐派而不是门德尔松，但后世却把写《仲夏夜之梦》音乐的诗意作曲家当做了当时时代所犯罪过的替罪羊。

811

门德尔松的许多作品缺乏令人开扩眼界的真正深刻性，没有那不可言传的神秘性，这是毫无

疑问的。他的音乐渗透着一种清醒的明澈性,这倒不是情绪和信念的明澈,而是他那从事组织的头脑。他的作品中那种平衡的比例不是一种古典人生观的结果,而是来自一种突出的理智和文雅的趣味。在浪漫主义时代里,大多数伟大的音乐人物已不能和周围的社会环境和平相处了,他们拥戴革命理想。门德尔松的性格是反对脱离现实的,对于他来讲,和当时流行的社会秩序取得艺术上的谅解是一种感情上的必要;因此,他对公众的意志是加以考虑的,而不像肖邦、舒曼或柏辽兹那样反对公众的意志。我们一方面不得不看到门德尔松的音乐局限性——这主要是由于他的性格和他的社会思想所决定的,假如我们环顾一下他周围的音乐界,他那脆弱的形象就显得高大了。他所创造出来的艺术并无惊人的力量,不能引人入胜;他不是一位很伟大的音乐家,但是他是而且将继续是一位大师,给我们很多足以引起充满享受和敬佩之情的东西。尽管他在形式上很精巧,有古典主义的嗜好,但他仍然是一个浪漫主义者,因为在那个时候悲歌式的、有时是悲观主义的情调,幽黯色彩的倾向正是浪漫主义所具有的特征。在门德尔松的身上也有浪漫主义者的二重性格,但它并未导致内心的斗争,从而消耗艺术家的体力和创造力。在他的整个生命中,平静与明澈伴随着他,几乎一直保持着一种天生要求有条不紊的表现的观念;两种性格同时并存并交替地得到表现。他深知他自己所处的地位,他深知处在一个艺术的分界线上的利和弊,正如他的朋友德弗里恩特所说,"他只想做和他性格相适合的事,此外他什么也不做。"

812

门德尔松的伟大敬佩者罗伯特·舒曼(1810—1956)满怀典型的浪漫主义激情,分别在音乐和文学中度过了他的青年时代。舒曼的文学趣味是在攻读歌德、让·保尔和拜伦的著作中发展起来的,这个年轻人在写作钢琴曲和诗篇歌的同时也写诗。他是一个典型的才华洋溢的、多情善感的浪漫主义的青年,从一极端堕入另一极端,充满矛盾冲突。对于他来说,生活就是热情和梦幻;但是遵从母亲的愿意,他到莱比锡学习法律。再没有比反浪漫主义精神的法律研究使他更快地坚信自己的真正行业是什么。不久,他就找到了一个有才干的音乐教师弗里德里希·维克(1785—1873)。在维克的指导下,舒曼开始系统地学习钢琴演奏。1829年在海德堡他受到崇拜帕莱斯特里那的浪漫主义者蒂博① 的影响,他又到意大利去旅行,这样就更加扩大了他的艺术眼界。听了帕加尼尼的演奏,他决心投身于演奏家的事业。1930年他终于完全放弃了法律研究而全力以赴地埋头于学习钢琴,以致由于练习过猛,损伤了右手。演奏家的事业从此破灭,舒曼转而更多地从事创作,从此以后,他的音乐才能和文学才能都得到迅速的发展。新音乐评论的最初重要行动之一是他在《音乐通报》上发表的关于肖邦的著名文章,和他自己编的《新音乐杂志》,浪漫主义运动有了自己的雄辩的传道者。舒曼向"沙龙作家们"宣战,他告诫同胞们要重视德国过去的伟大传统。

克拉拉·维克,是舒曼第一个钢琴教师的女儿,是历史上最卓越的女音乐家之一,也是对舒曼的音乐作品理解最深、最热情的宣传者。经过长时期的求婚于1840年成了舒曼的妻子。这一年是幸福的一年,在音乐方面获得了大丰收,舒曼开始去完成每个浪漫主义者所追求的把贝多芬的传统和浪漫主义的主张调和起来的夙愿。因此,就相继出现了一些大型的合唱、管弦乐和室内乐音乐作品。1843年门德尔松创办莱比锡音乐学院,舒曼受聘为教师,但是由于他那内省的、梦幻的性格不适于教学,不到一年他就辞去教职。这类行动都以失败告终,特别是在他的精神错乱初露苗头之后。1846年克拉拉在听众的热烈欢迎中演出了他的钢琴协奏曲,其后的几年也都是获得了轰动性的成功,但是自1851年开始他的精力显著衰退,在他的作品中出现了疲倦与某些病

---

① 见本书,第233页。

态(D小调小提琴奏鸣曲和G小调三重奏)。他的声誉日益高涨——莱比锡曾组织过一个“舒曼周”——的同时,他的精神状态和健康情况急剧下降。《浮士德》序曲和一篇关于布拉姆斯的文章(类似他对于肖邦所发表的预言),是他最后的神智清醒的作品。两年以后,拖延下来的死期终于来临。 813

在舒曼身上,浪漫主义的诗意想象力和音乐家的敏感反应能力结合在一起。他比舒伯特更神经质和敏感,反应快,感情的变化更加细致,但他从来没有达到舒伯特所具有的自然的宏伟性和强大的力量。他和舒伯特不同,他的音乐不是生根于民间音乐之中,他从民间音乐中只是偶乐借用了一些自然主义的效果和音调而已。每一生活的经验在他都有艺术的反响。朋友、同行、爱人以及他自身都是神秘的伙伴中的假想人物,他们的目的在于用音乐来解答生活之谜。这样舒曼创造了想象中的“大卫同盟”与非利士人为敌。虽然同盟的成员们都是一些想象中的人物,但其中琪雅拉确实代表克拉拉,也就是他的妻子,而费里克斯·梅里蒂斯代表着门德尔松。最重要的两个人物——弗洛雷斯坦和尤瑟比乌斯,代表着他自己的二重人格,即:热烈而强壮的和温柔而富有诗意的两方面。有时,在门德尔松的影响之下,他试图为当时的有教养的中产阶级效劳,但是把传统的东西和浪漫主义的抱负相配合得出来的只是学院主义。对于门德尔松来说,清醒的中间道路是一条自然的渠道,通过它他最终取得了精心炮制的古典主义的形式;但是舒曼在这条道路上是找不到什么收获的,这从他写的那些钢琴四重奏和五重奏的大型乐章、他的一些交响乐的末乐章、大提琴协奏曲以及其他作品中可以看得很清楚。舒曼从门德尔松那里学到很多东西,但是门德尔松那种模棱两可、泰然自若地对待问题的态度他无法接受,因为他一直在探索问题和生活的秘密。他的想象力是由黄昏和黑夜,由一切神秘的、迷惑不解的、鬼魂般的东西所引起的。他喜爱的作家们是霍夫曼和让·保尔,他们是一些富于幻想的诗人。

舒曼和他同时代的其他浪漫主义者一样,是歌曲形式及其相近变体的大师。他和肖邦所谓的奏鸣曲式只不过是声乐和器乐的歌曲抒情精神的幻想曲般的加工。他写过除歌剧以外的一切类型的乐曲,虽然他写的每一句子都散发着他那想象丰富的个性,但是他并不是像肖邦那样总是富于独创性的;他和贝多芬、舒伯特有着牢固的联系,他有很多东西是自施波尔和莫舍莱斯那里学来的。他最有独创性的特点之一就是他特别爱用复杂的节奏,这也是布拉姆斯所醉心的。有时他无情地玩弄一个节奏型达到极其过分的程度,而这样的坚持不懈的段落——经常是贯穿整个乐章——听起来毫无疑问很单调,甚至令人厌烦,我们不能简单地把这样的做法理解为是一种无能为力或者是作者精神失常的标志,因为在舒曼,这是一种风格上的、象征上的特点,它甚至有结构的作用。舒曼的和声语言也变化多端而且有独创性;富有特征的半音经过音以及和弦外的非正规解决,在瓦格纳的音乐中更是到处可见,尤其是在他的爱情抒情音乐之中。 814

弗里德里克·肖邦(1810—1849),父亲是法国人,母亲是波兰人,他是又一个带着完美的独创艺术出现于音乐历史舞台的年轻巨人之一。他的巨大才能很快就使他驰骋于世界音乐中心的大都市之中;1829年与1930年他在维也纳和慕尼黑赢得了喝采。之后,如许多其他波兰逃亡者一样,他在巴黎定居。这位二十岁的作曲家震动了欧洲的青年音乐家;舒曼的1831年的著名宣言,把他当作浪漫主义的英雄之一,向他表示欢迎。他变成了巴黎著名沙龙中的偶像,成为人们趋之若鹜的钢琴教师和演奏家。他虽然身处声名显赫的环境之中,但是他的生活却很平静。他和傲慢而跋扈的乔治·桑之间的狂风暴雨式的恋爱关系加速了这位过分敏感的音乐家的死亡。他那脆弱的心灵枯萎了,对于那在生命的青春期就袭击他的肺结核病,他几乎毫无抵抗力。

肖邦是典型的浪漫主义音乐语言的创造者之一,也是音乐史上最富于独创性、创造天才最突

出的音乐家之一。在他的成熟的作品中,没有一首是依赖传统形式或手法的,他为自己重新开辟了音乐天地,只是保留了音乐形式的必要外壳。他所开辟的这个天地,比起任何其他浪漫主义作曲家都更是和古典主义的——尤其是"贝多芬式"的——世界完全相对立的。大幅度的、匀称而经济的结构不是他的艺术特点,他的艺术特点是随想式的、任意的,即使是最微小的细节也是非常迷人而富于特性的。肖邦的艺术不受一个高高在上的形式法则所支配;迷人的旋律以及丰富多采的和声织成了它们自己的幻想般的形式,而这种形式恰恰和这种音乐的性质配合得很好。这种艺术是独创的、自由独立的。肖邦师承的先辈不多,但后继者却大有人在。有些秧苗来自贝多芬的一些后期奏鸣曲,更加明显而具体的影响和乐思来自菲尔德、杜赛克、胡梅尔、卡尔克布雷纳,还有他所崇拜的莫扎特,但这些因素一经被他吸收,却都变成了完全独创的东西。他的旋律也受到意大利歌剧——特别是贝利尼的影响,但是这种感官性的因素到了肖邦手里就被纯化、精神化了。

在肖邦的艺术中,浪漫主义的风格丰富多采,使得他的后继者们看来似乎一切都已为他们作了准备。肖邦的模仿者和追随者充斥于19世纪下半叶,至20世纪仍未灭迹。斯克里亚宾和拉赫玛尼诺夫仍然未能摆脱肖邦的魔力。虽然他们继承肖邦而写出的都不过是一些昙花一现的作品,但同样是在肖邦的创作思想的影响下,却在李斯特、瓦格纳,并于一定范围内在布拉姆斯等人身上产生了创造性的反应。柏辽兹可以认为是后期浪漫主义的思想意识的创建者,但是真正的具体的音乐却并非出于他的创造;在这方面的主要贡献者之一是肖邦,他的自由结构、旋律以及和声语言给浪漫主义本身提供了主要的成分。没有肖邦,19世纪下半叶的音乐是难以想象的。他的独创性是那样的强大,每个乐思,每一乐句都有其独特的芳香,或许没有任何其他作曲家能像肖邦那样容易从其作品中被辨认出作者。这样的独创性是不可能模仿的。试看斯克里亚宾的前奏曲,它们被复制出来的只是肖邦前奏曲的某些外貌,而不是其本质,它们的本质是在人的最隐秘的心弦上引起共鸣。肖邦感情的幅度广阔得惊人,从轻淡的、太空般的愁绪到灼热的光芒和赞歌般的意气风发。他的音乐思想内容丰富而具特色,使人猜想在它们的背后有隐藏着的标题,但它的性格刻画从来不是描绘性的,甚至也不是史诗性的;它们只是一些纯粹的抒情性自白。

815

肖邦的大多数作品为钢琴而写,没有一篇作品不是带钢琴的,这不仅在肖邦是典型的,而且是发现了钢琴的诗意的那个时期所典型的。肖邦的钢琴艺术风格显然是有来自胡菲尔和梅尔德的重大影响的,但它却是完全新颖的,肖邦是使现代钢琴变成自己唯一可能的表现手段的第一位大作曲家。李斯特的技巧建立在肖邦的技巧之上,不过肖邦一直紧紧依靠纯粹的钢琴艺术,而李斯特则开拓了钢琴的色彩和管弦乐的功能。

肖邦像海涅一样,创作较少,但是他在少量的作品上不断推敲琢磨,能经受最严格的艺术评论。他的音乐的主要的即兴性、新颖性和坦率性都是众所公认、毫无异议的。肖邦是一个只有当外界触动他的神经和情绪时才去认识外界的作曲家,他讲的是自己,说给他自己;他写的是自白。他的忧郁和感伤散发着一种迷人的芳香,因为这一切都是在生活中体验过和真实感受到的。在他的音乐里,"世纪病"和"世界痛苦"无论如何强烈,却从来没有造成破碎支离的印象,因为这位艺术家是一直保持警惕的。当他像海涅那样故作惊人的表演时,他从来不把它们变为辛辣的反讽刺。肖邦之所以偏爱舞曲形式,不仅是由于它们具有鼓舞情绪的作用和它们的新鲜生动,而且其中还有着深刻的象征性的意义。在社会的嘈杂混乱之中度过一生的这位寂寞的艺术家,他那孤寂的创作想象闪现、活跃于这些舞曲中。

在肖邦的身上,母亲的血统占着优势,他是在自己的音乐中强烈地突出斯拉夫民族因素的第一位伟大的作曲家,从此以后,斯拉夫民族因素归入了欧洲音乐的主流。在肖邦的战争气氛的波洛涅兹中,波兰民族的血液沸腾得格外有力,它们那矫健勇猛而拱起的旋律犹如折弯的钢条。那骑士般的玛祖卡闪烁着火热而辉煌的姿态;甜蜜的柔情和风趣的卖俏贯穿在圆舞曲之中。除了这些精神化了的舞曲形式之外,肖邦还写了幻想曲、谐谑曲、叙事曲、即兴曲、前奏曲、奏鸣曲。他抒发感情有时像魔鬼般地神秘莫测,有时又像水妖般地令人销魂,但却永远是心血温暖而慈祥的。通过他的抒情而成为一种普遍语言的灵性在他那些光辉灿烂的练习曲中庆祝凯旋,而那些夜曲则是他在孤独中的梦幻,他向静夜倾诉着一个人的最恳切的渴望,他虽在表面上是幸运的宠儿,但实际上,却和他那浪漫主义的许多同代人一样,也是一个饱经苦难的人。 816

浪漫主义音乐的风格批评

浪漫主义音乐的风格批评对于仍然处于走向近代化的最初阶段的音乐学提出了极难解决的问题。一方面,浪漫主义依附着古典主义的形式上的风格成分;另一方面,它又试图根除一些局限和结构的逻辑。色彩丰富,自由展开的旋律的舒展流畅,和声分化,不协和音丰富,倾向于掩盖调性关系,结果造成变化多端、细致而精密的调性和音响关系;节奏也大大丰富,采用了许多新的组合而且常常把强弱拍颠倒,情绪的表现亲切内在,自我中心,梦幻摇摆,富于幻想,所有这一切造成了一种矛盾冲突,不仅和古典主义造成了冲突而且也在浪漫主义风格的内部造成了冲突。

"最近我们很少有高水平的管弦乐作品;……有许多都是贝多芬的绝对仿效;更不用提那些交响乐的令人生厌的表现了,它们只能投射出莫扎特和海顿的粉墨和假发的影子,却实在无力照出那戴这假发的头脑。"① 这是浪漫主义时期主要交响乐作家之一——舒曼的一段话,对它的重大意义很值得充分估计,这就在无意识中承认了浪漫主义的矛盾冲突所造成的奏鸣曲和交响乐衰落的后果。显而易见,奏鸣曲形式仅仅成了一个使感情流露就范的框框,与真正的音乐实体不相干。在19世纪20年代,音乐会上习惯于演奏选自交响乐的个别乐章,这已经象征着古典的"大型形式"的解体。这种外表的标志是和当时的插曲式的(episodic)作品相适应的,例如施波尔的小提琴拔萃曲就是这类曲子。浪漫主义的奏鸣曲已经不再是一出戏了,不再是不同势力的交锋,不再是相反的素材之间的激烈的搏斗,它只不过是一个庞大的骨架,其中对于整个作品的过程来讲相对较为重要的东西只是不同的主题。因此发展的部分也失掉了以前的那种作用和重要性,因为它已经不是不同势力交锋的战场,所以也就失去了它那扩展的力量。有人曾想用大大丰富起来的和声语言来弥补这种缺点,但是这种办法本身就扼杀了或至少摧残了交响乐思维的另一根本原则:调性逻辑。奏鸣曲形式的根本关系被改变,甚至被修正。副主题和它的抒情性取得了足以压倒主要主题的重要性,阻碍了主题材料的充分发展。展开部显得具有负面性质,仿佛是和呈示部调换了地位;因为呈示部特别集中,特别是在其后半,次要的主题占着优势,从而妨碍了一个能够提高情绪的展开部。19世纪后期的一位伟大的交响乐作曲家布拉姆斯早就看到这种情况。他说:"浪漫主义的大师们以抒情精神继续写奏鸣曲式的曲子,这是和奏鸣曲的内在的戏 817

① 舒曼,上引著作,卷Ⅰ,第51页。

剧性质相违背的。舒曼本人就表现出了这种矛盾。”[1] 舒曼和其他19世纪的作曲家们常常被古典主义的交响乐热引入歧途，但由于无情地追求主题材料，使他们陷入轻率冒险的驰骋。我们必须警惕，不要把激动和模进的高潮误认为是交响性的发展。而且即使浪漫主义的交响乐作家真正从事于主题发展时，他也往往满足于玩弄乐思的外形。如果我们把施波尔同时代的作品如龙贝格兄弟和史奈德尔的交响乐与贝多芬、舒伯特的交响乐相比较，我们就会发现他们是多情的浪漫主义的血气旺盛的范例，他们都表现着浪漫主义交响乐作家的共同特点（比肯称之为一个“消极的特点”），那就是缺乏交响思维和交响逻辑。交响乐以主题本身开始，这些主题无交响性而且散漫。它们可能、也常常是一些美丽的旋律，但它们几乎总是完全不适于交响发展，即使偶然有些短小的乐章写得很好，两种不同的风格和音乐观之间的鸿沟却没有什么比在交响乐中显得更清楚的了。

浪漫主义的奏鸣曲和交响乐中的最明显的缺点是缺乏统一性和连贯性。交响乐在某些地方是有裂口的，停滞不动，即使是最好的演奏也不能防止破坏了连贯性的感觉。两个主题的奏鸣曲，不同的主题不是提供一种冲突，而仅仅是对立的，抒情的第二主题占优势，剥夺了展开部的戏剧性作用。有些作曲家包括舒曼在内，想通过放松奏鸣曲式的轮廓来解决这个问题，把奏鸣曲式变成为一个大型的三部歌曲形式。所有这一切通常都是曲式的解体的标志，但实际上不仅是如此，因为曲式本身是抽象的，在这种音乐中它仍以模型框架的形态出现。所失掉的是内在的统一性、结构上的连贯性、和声及旋律的逻辑性。一个乐章的结构不再以一个动机式的主题做为基础从而产生整个的结构。线条是任意勾画出来的，对其前后的来龙去脉不加注意；和声不再保持计划好了的关系，过着自由散漫的生活；旋律变得广阔了，很像歌曲，对之进行交响性的加工很不方便，而且为数太多，不易条理清楚；一个插段接着一个插段，五光十色地连续出现，常常有必要用音乐以外的手段——如标题内容——来给人以连贯一致的感觉。

818

主题的逻辑性是奏鸣曲结构的必不可少的条件，主题的逻辑要求特殊的交响乐主题材料，而这种根本的要求在浪漫主义的奏鸣曲中付之阙如。我们在浪漫主义的交响乐和四重奏中时常听到许多美丽而富于表现力的旋律，看来似乎和上述的论断相矛盾，但是这些旋律很少是古典主义的那种短小精悍的主题，而一个漫长的、气息广阔的主题是不便于作交响发展的，因为它的组成部分的分离不可能不给人以片断的印象。另外一方面，一个延展开来的主题不适于进行灵活的主题处理。我们必须经常想到在贝多芬第五交响曲中那样的不可超越的交响乐主题的典范。浪漫主义的主题缺乏内在的紧张性，仅是由和声推动，只能在色彩上加以变化，并不是交响乐中所谓的发展；浪漫主义的主题是消极的，它不是一种力量，只是一种现象。当它准备行动时，它不是从事于建造，而是超越交响乐的适当比例，挥舞、翱翔，需要和声做它的陪伴，从而使它得不到合乎逻辑的调性关系，而这种关系却是交响乐思维的另一主要特征。离开了调性的因果关系导致减弱了由终止式标志的清晰的表达分段，结果赢得了和声方面的变化和表现。所有的插段都有其各自的和声生活，一任作曲家幻想驰骋，表现出想象力、音响及色彩的丰富性。但是每一偶发的插段都使交响乐组织的本质的统一性受到削弱，在钢琴艺术中固然因此创造出了一种无与伦比的美丽的新的艺术，但在大型形式中，这种手法却证明是失败的。浪漫主义主题的扩展力和潜在可能性实际上在它发表之时就已把话说尽了；围绕着自己不断转圈，但不见扩大，因此产生一种停滞不动的感觉，常常几乎令人反感。举一个典型的例子，如弗朗克D小调交响乐中的副主

---

[1] 引自奥斯瓦尔德·约纳斯:《韵艺术作品的本质》，维也纳，1934，第191页。

题就不肯运动；作曲家试图使之在不同的音域中出现，但是每次它都以走到一个死胡同而告终。由于缺乏扩展力，所以需要代用品，即乐思的众多性，而这又是一个反交响性的特点，因为它导致分散，导致逻辑性的减少。非必要的新的开端的频繁出现，阻塞了发展之流，事实上在许多浪漫主义交响乐中，发展已经名存实亡，因为它通常是一个试图遵循形式传统的孤立的段落。 819

造成这些征候的深刻的原因在于纯粹的、特殊的器乐主题的创造逐渐变得更接近于声乐主题的创造。浪漫主义文学的倾向性偏爱声乐，器乐因而直接地或间接地吸收了许多声乐所特有的风格因素。这在舒伯特的作品中已经很明显了，不仅在于他把自己的一些著名歌曲用作器乐作品的主要素材，而且也表现在他的其他主题创作的写法上。但是他常常能使这两种因素求得恰到好处的平衡，而在浪漫主义的交响乐中因歌曲般的因素占了上风，常常只能取得色彩上的效果。

门德尔松和舒曼写了少量的交响乐，肖邦一部也没有写；古典时期的多产现象已经成为过去。新一辈的作曲家们都是处于令人敬畏的贝多芬的影响之下的，但是这个时期的气质和风格却是与古典主义的象征——交响乐——相对立的。门德乐松有两部交响乐受人欢迎不减当年：一部是 A 小调称为《苏格兰》，一部是 A 大调称为《意大利》，二者都很清新，管弦色彩很美，但是它们都和交响思维毫不适应。《苏格兰》交响乐在二者之中更加交响化，它的音调很像叙事曲，结尾情绪意气风发，它似乎曾经吸引过不少浪漫主义交响乐作家。（布拉姆斯第一交响乐的末乐章仍然是这类赞美诗式的末乐章之一。）它的素材性质和它的过于方整的形式阻碍了真正鲜明的发展，但其中有很多美妙的音乐。在《意大利交响乐》中，门德乐松能够在很大程度上摆脱了束缚他行动自由的歌曲式的抒情性；激昂奔放的第一乐章散发着真正的交响乐精神的气息。尽管还未能达到无比深刻的地步，但这的确是浪漫主义时期的最完美的交响乐乐章之一；在它的展开部剑已出鞘，斗争的双方怒目相视，真是要交锋了。两部交响乐的中间乐章都是大型的管弦乐叙事曲，音调崇高，趣味高尚地达到了预期的目的。A 大调交响乐的末乐章是一个狂野的意大利“萨尔塔雷罗”舞曲，管弦乐配器技巧极其高超，这一乐章和两部交响乐中的优美的谐谑曲使人联想起门德乐松最有独创性的、最富于个性的创造——仙境谐谑曲。这类曲子最迷人的例子之一是在《仲夏夜之梦》的配乐中；甚至为这个剧所写的序曲实际上也是一个长篇的奏鸣曲——谐谑曲。在韦伯的《奥贝龙》中，浪漫主义的仙境只是透过一层纱幕所看到的，而门德尔松则把我们带到了仙境的中心，但是他的仙境并不是一种神秘莫测或令人生畏的仙境；在这色彩淡淡的气氛中，妖精和仙女们满怀善意地在嬉戏玩耍。继门德尔松之后，出现了一大批模仿者，他们“让仙女们跳舞”，但却远远不能与他那朦胧而轻盈的音乐相比拟。 820

舒曼的第一交响乐是在他一生中最幸福的时期写成的，迸发着生命的火花，充满着乐观主义，确实是和它的题目《春天交响乐》十分相称。由于它是在非常短的时间内写成，比较不受顽固的节奏型的束缚，而且很好地赢得了舒曼在大型器乐中所特具的联接环节。年轻的舒曼在伟大的交响乐学派的影响下生活着，创作着，他出于本能采用了有交响乐内容和潜力的旋律的素材。其次一部交响乐——修正的第二版，编为第四交响乐，D 小调，但原来的总谱好得多，指挥家现在适于用它演奏，因为修正后的版本管弦乐队的配器加厚了，交响乐反而失掉了清新感。这部交响乐的第一乐章是最难演奏的曲子之一；弗罗雷斯坦和尤瑟比乌斯精神急速交替，有时在几小节之中情绪和动机都在不停地变换。这部交响乐以一段令人难忘的美丽的引子开始，使人想起古典交响乐的引子中的沉思和冥想。在末乐章之前又有一段引子，这些序段和短暂的过渡写得很巧妙，它们不仅充满奇妙的想象，而且饱含交响思维。中间乐章温柔而富于诗意，这里是器乐抒情

性的领域，也是舒曼充分发挥其无从模仿的独特才华之处。舒曼的最后两部交响乐充分表明真正的浪漫主义者无法适应交响乐的苛求。在C大调交响乐，通常称为第二交响乐（实际上是第三）中，舒曼艰苦地发展着一个不适合于发展的主题，而末乐章则完全垮了下来。两部交响乐的中间乐章比较谦逊，从各方面讲都要优越得多。《莱茵交响乐》——第三交响乐（实际上是第四）起势激昂慷慨，但是走动起来步履维艰。展开部大部分都是移调的模进。所有舒曼的几部交响乐中都有许多很美的音乐，但是，它们是浪漫主义式的，它们的美是在细部之中。

为舒曼作传的人大都说他没有"管弦乐配器"的才能。但是我们不要忘记，"管弦乐配器"和作曲分家是近来发展的情况。作曲家和指挥家由于缺乏独创的乐思，为了消遣就把钢琴曲和风琴曲改编成为自称的管弦乐曲。具有独创力和想象力的古老的音乐家和他们近现代的同行是用管弦乐的语言进行创作的，也就是说他们独创的乐思是用一种管弦乐的语言出现的。任何一个健全的音乐家都能学会配器法，舒曼对于这条规则来说也不例外。但是试图把本质上非管弦乐的乐思硬塞入到一个交响乐的外衣里去，却是另外一回事。舒曼的钢琴的、抒情的幻想力并未产生出适合于管弦乐的材料。但是，当他投身于歌曲式的或钢琴式的环境以外的领域时，例如在《曼费雷德》或A小调弦乐四重奏中，他的语气就顺达了，就没有那些不令人信服的迂回曲折的笔法了。

821

写交响乐曾一度是一个时期的骄傲，而且是当时的作曲家所追求的最高目标，为什么到了19世纪中叶，除了一些暂时成功的作品之外，竟所余无几了呢？想起来是令人困惑难解的。的确，我们对于贝多芬的《第九交响乐》和舒曼的《莱茵交响乐》之间这样一个漫长时期了解得并不全面，而且还存在着像卡利沃达[①]那样有才能的交响乐作家，所以我们也不应该作出绝对的论断；不过我们环视交响乐的全景，的确也是贫瘠得可怜。在次要的作曲家中，只有一位可以称为交响乐作家：施波尔。但就是这位保守的、自称为莫扎特"弟子"的音乐家也不得不求助于文学来为交响乐恢复元气。施波尔的"标题"交响乐和李斯特或柏辽兹的标题交响乐毫不相干；它们只有提示一种情绪的曲名。总的说，它们并未超过贝多芬早期创作所遵循的交响乐－奏鸣曲的妥善安排的规格。施波尔的无标题C小调交响乐在这类作品中是他最好的作品。题名《音的奉献》的交响乐试图用一系列的例子说明生活与音乐之间多方面的联系。这是一个严肃的、在音乐上可以接受的设想，可是到了他的《历史交响乐》却为风格的戏弄所取而代之了，至于那首名为《人生的俗与圣》(1842)只是制造了大量噪音，使柏辽兹感到惭愧。

交响乐的衰落和协奏曲的衰落相平行，的确，我们再回过头来看看这曾一度是最能代表个人讲话的协奏曲的情况就更满目荒芜了。与舒曼同时代的许多作曲家们都忙于写一些华而不实的作品，韦伯和门德尔松写了一些有成就的协奏曲，但质量不突出，肖邦写这类作品完全不适合于他的天才，很吃力。舒曼意识到了这条原来被贝多芬走过的路，如果再走下去是没有什么用的，他就故意知难而退了。他的A小调协奏曲起初是作为一首幻想曲来写的，至今仍属于这一时期的唯一伟大而独创的钢琴协奏曲。为了坚持自由而诗意的语言，曲中削减了一切技巧性的段落，而且像门德尔松在他那美丽的小提琴协奏曲中所作的一样，舒曼自己写了华彩乐段，防止了独奏者滥用无聊的技巧把戏来歪曲他的作品；他写的华彩完全符合曲子的总的情调，构成曲子的组成部分。门德尔松的小提琴协奏曲是他的最具个性而且最完美的作品之一；这首协奏曲连同布拉姆斯的小提琴协奏曲在贝多芬以后19世纪协奏曲中称得上是这一体裁的伟大传统的仅有成就。

822

---

① 见本书，第917页。

它至今仍是小提琴曲目中卓越的协奏曲之一。

古典主义时期建立了管弦乐和室内乐的风格，使其每一组成部分都具有了特殊的面貌。弦乐四重奏有别于交响乐，同样，钢琴三重奏又不同于弦乐四重奏。浪漫主义取消了这得来不易的风格上的独立性。带钢琴或不带钢琴的室内乐所特有的表现手段首先被取消了它们的区别，因此，原来的专门性的室内乐变成了简单的不同乐器合奏的器乐曲。愈到19世纪的后来，室内乐的精髓——弦乐四重奏就愈显出了向管弦乐发展的倾向。这种倾向在罗德、龙贝格和施波尔所写的一些所谓"华丽四重奏"的炫耀性乐曲和施波乐为八个演奏者所写的双重四重奏中已经表现得很明显了。浪漫主义时期的室内乐作曲家中唯一的一直忠于纯粹室内乐而不让钢琴加入的或许就是施波尔，但是他和其他浪漫主义者不同，他是一个小提琴家。很值得注意的是门德尔松，他自己是一个很出色的钢琴家，而他所写的弦乐合奏的室内乐作品大多数都不用钢琴。他的四重奏、五重奏和弦乐八重奏都是纯粹的室内乐，从他这些作品中可以看到他的风格很考究，他对合奏的感觉也很好。这种音乐优美、精巧，音响匀称，总能引人入胜；但是当门德尔松冒险走入贝多芬的"伟大的热情风格"的区域时，他就无能为力了，因为这是只有舒伯特才能做到的。可是门德尔松的两首壮丽的钢琴三重奏却几乎达到了那种贝多芬式的宏伟悲壮的情绪，但它们却一点也不是模仿出来的。像门德尔松的D小调三重奏第一乐章那样简洁而有力的起势，直到布拉姆斯为止的浪漫主义时期，没有任何一个作曲家可与之相比。舒曼说得有理，他说这部作品是"现代的三重奏杰作"。门德尔松的两部三重奏都是纯粹的器乐，不是歌曲式的，而钢琴部分遵循着莫扎特最好的传统写法，避免加入持久的和认真的主题材料，以免造成音响上不能交融的矛盾现象。

在舒曼的四重奏中，A小调的一部是最好的，也是这一时期的最佳作品之一。他的钢琴五重奏和钢琴四重奏都是很辉煌灿烂的作品，都是用钢琴作为支柱。人们不由自主地会感觉到这些作品光是用钢琴演奏也一定很使人满意。舒曼为钢琴和一种弦乐器写的其他作品几乎都不能算作真正是室内乐范围内的作品。两首长篇的小提琴奏鸣曲实际上是扩大了的为钢琴和小提琴写的幻想曲或狂诗曲，由于其结构不确定，所以其扩大是危险的。因此，室内乐和钢琴奏鸣曲遭到了同样的厄运，也化为技巧性的、即兴式的或标题性的曲子了。舒伯特也曾写过一些这类的作品——一首为小提琴和钢琴写的幻想曲和一首柔板和回旋曲，但它们都是试验品，舒伯特绝大部分的室内乐作品都称得上是真正"室内"的艺术。 823

浪漫派的作曲家喜爱追求单一的效果，热衷于音响、乐器的与和声的色彩；一种不寻常的节奏也使他入迷；潺潺流水般轻盈的钢琴声、天鹅绒般柔润的歌喉都能使他感到慰藉。古典派的作曲家则总是着眼全局，即使当他在交响乐的展开部中把素材加以割裂时，细节对于他也只是对整体来讲才存在的。两种不同的艺术哲学之本质的不同即在于此，评论家们曾认为离开了从全局着眼的原则是浪漫主义音乐的主要缺点。我们已经看到，对于古典主义的大型形式来讲这种看法是正确的。但是，我们不能一概而论，把这种判断推行到一般，因为注重在细节上，讲究和声、旋律和色彩的细致、精美，也大大地丰富了音乐艺术，而在较小型的、以抒情为主的形式中，浪漫主义的作曲家们创造了完全可以与过去最伟大的艺术相媲美的艺术。浪漫主义声乐和器乐的抒情性风格特点集中表现在单一的旋律上，并在少数几小节之内勾划出一个环境并造成一种情绪，然后则在整个曲子的时限内保持下来。这里完全没有二元的奏鸣曲形式，因为这里没有对比；一个有特性的主题是以歌曲般的形式呈示出来的，通常很短小，但有时由于数个小的单一体的结合或由于对整体或对某些部分作了幻想曲式的加工所以就变得丰富扩大了。主题或动机表现一种

精神状态或一种情绪，在一个不大的柜架里可以充分施展。抒情的"音乐瞬间"虽然主要是门德尔松的创造，但是在我们看来最典型的却是那些由舒曼串联在一起而成为套曲的小曲——《儿童情景》、《克莱斯勒偶记》、《狂欢节》，每一个曲子都是完整的、独立的，反映一种不同的情绪，有时欢乐，有时又突然堕入严肃的冥想之中。甚至于钢琴奏鸣曲也只不过是联在一起的三个或四个曲子；的确，浪漫主义的钢琴奏鸣曲仅仅如此再无其他。古典主义时期的作曲家喜欢在一个大的形式范围内把这些变化着的情绪表达出来，这些情绪的矛盾冲突的性质使它们带有戏剧性，而在二元的奏鸣曲中，这种戏剧性是非常必要的。有些浪漫主义作曲家的那些"音乐瞬间"中有定型化的倾向；因此，门德尔松和菲尔德虽然在这类曲子的范围内绘出了美丽的音乐图画，但究竟是没有很大变化的。相反，舒曼和肖邦虽然也在一个曲子里保持情绪的统一性，但却不坚持每曲只限一种乐思，其变化是无穷的。门德尔松的四重奏或小提琴协奏曲中的歌谣式的慢乐章、《仲夏夜之梦》配乐中的《夜曲》，还有美丽而多情的《无词歌》创造出一种新型的浪漫主义器乐的歌曲，这种类型的作品一经模仿，必然遭到损坏。门德尔松在他写的歌曲和世俗合唱曲中联合了由韦伯创始的接近民间音乐的倾向，但是他的德国民间性比较是属于客厅式的，缺乏真正的人间气息。他的歌曲有少数达到了伟大的浪漫主义歌曲作家的水平，因为他未敢于深入诗人的意境，但有些却可与舒曼和弗朗茨的类似歌曲作品相媲美。

824

舒曼的钢琴作品虽然既丰富且具有很高价值，但还是他的歌曲达到了他创作的高峰。他将自己传奇式的爱情生活故事转译成歌曲，其抒情性仅次于舒伯特的歌曲。他终于和克拉拉·维克结婚的 1840 年也就是下面一系列歌曲作品的诞生之年：根据艾兴多夫的诗所写的歌曲集《桃金娘》，根据海涅的诗所写的《歌曲集》和《诗人之恋》，根据吕克特的诗所写的《爱之春》，根据沙米索的诗所写的《妇女的爱情》，还有一些其他歌曲。在音乐编年史中，这样的丰收是无与伦比的。尽管舒曼的歌曲是纯粹抒情的，但它们连续在一起——特别是在那些套曲中——却向人们反映出心理体验的发展过程。在诗与音乐的紧密结合方面和在强调心理因素方面，无疑舒曼超过了舒伯特。（当然，这并不必然意味着歌曲艺术有更高的飞跃。）在舒曼的歌曲中，人声和乐器伴奏形成了不可分割的整体。钢琴部分和歌词与歌声的关系极为亲密，经常在表现情绪方面比人声的作用还要大；歌曲的许多尾奏就可以证明这一点。在这方面，舒曼为现代歌曲艺术指出了发展的前途。

肖邦的浪漫主义虽然明显地不是德国的浪漫主义，但是我们必须把它与舒曼和门德尔松摆在一起，因为在精神上他是他们的弟兄，为他们所爱戴、所理解，而他和他的巴黎环境（除了李斯特和海涅是例外）的关系从来不甚亲密。肖邦比门德尔松更加悲歌式而多情，也更加富于幻想，敏感而激昂，在创作手法上比舒曼更加稳健。肖邦是最纯真的浪漫主义器乐抒情诗人。

浪漫主义寻求的不是令人头晕目眩的高空，而是友谊般的深情；它不是投入英雄的斗争，而是渴望爱情的浸溺。它要把自己和大自然连在一起，爬进大自然最隐秘的禁区，因为他相信只有在那里才能找到最纯洁的人心。诗人坐在他那圣洁的密室之中，伴着明灯，读啊，唱啊，整个浪漫主义都在同他一起读书、唱歌。即使在读书时他们也唱，他们总是在唱。所有他们的诗都是为了配成音乐的歌词，旋律在它们的上空翱翔。这些旋律不是每个人都听得见的，因为不是每个人都能理解浪漫主义；但是门德尔松、舒曼和肖邦听见了这些旋律，而且他们证明了浪漫主义的灵魂就是音乐，证明了音乐——那纯感情的艺术，是诗，是抒情性的顶峰。浪漫主义得意地认为音乐和抒情性是不可分的；浪漫主义的一切感觉，一切思想、诗意、体验和信仰都渴求于音乐，它要变为音乐。它希望在整体艺术品中能作到这一点。但是当我们站在 19 世纪末回头一看时，我们就

825

会发现当这“蓝色的花朵”被找到的时候，浪漫主义已经停止了它的生命。《仲夏夜之梦》的那小小的谐谑曲、海涅的一些歌曲，还有夜曲和玛祖尔卡舞曲，比起《尼柏龙族》的庞大剧作来，虽然小了一些，但或许它们就是提前完成了浪漫主义使命的作品；在它们以后，整个浪漫主义就显得是古老陈旧或无所作为了。

大歌剧

德国音乐在器乐方面取得了无可置辩的领导地位，意大利歌剧失掉了它的垄断地位，18世纪的国际性艺术和典型性风格也就随之消失。德国人虽然在他们中间反对意大利人，可是罗西尼和贝利尼不久又征服了世界——包括德国人在内，但是，意大利音乐虽然仍为人们所爱慕，却不是唯一称霸的风格。法国音乐乘着法国浪漫主义运动的东风，一跃而起达至很高的地位。今后我们必须面对的是每一方面都要求平等权力的三角竞争的局面了。

19世纪目睹法国歌剧的胜利，先是法国的歌剧台本，后是法国音乐家在歌剧界取得了领导地位。从18世纪始，意大利的歌剧台本作家就认为法国文学是一个取之不尽的来源，他们不停地从中吸取营养。显而易见的是意大利人虽然都是一些平凡的剧作家，但对音乐舞台的要求和存在的问题十分熟悉，而且他们都是赋有音乐才能的作家。在法国，写歌剧台本的作家们对于音乐问题完全无知。他们不会选择或变化他们的节奏，他们给旋律强加歌词，往往使歌剧艺术陷于单调；虽然大多数这些作家都去听巴黎著名意大利歌剧院的演出，他们必然会注意到如果写歌词时考虑得周到一些，作曲家就可以事半功倍，但是情况仍无改善。在写诗拙劣的同时，还有保守的美学观点，使戏剧行业受套路程式的支配。他们不仅把这些理论应用在自己的作品中，由于他们无可置辩的领导地位，使得凭歌剧出了名的法国剧作家有可能把他们的原则推广到外国诗人的作用中去，而且他们翻译歌剧剧词任意篡改达到面貌全非的地步；同时他们对任何不符合他们要求的事物都一概加以谴责。 *826*

剧词和音乐的脱节现象，在法国浪漫主义歌剧舞台上的主要产物——大歌剧——中达到顶点。17世纪的伟大作曲家连同拉莫和格鲁克都一起被忘掉了，莫扎特和贝多芬受到排斥，罗西尼感到厌恶，就此搁笔。这时，大歌剧取得胜利，成为最高的景观。舞台装备越来越庞大，管弦乐队也增大一倍，表演喧闹的人群与骚乱的“戏剧性”情节和多愁善感的场面成了作曲家们和诗人们的唯一目标。伏尔泰的一句讽刺话，在格鲁克时代并不公平，但在19世纪中叶却成了精辟的论断：“人们去看悲剧是为了受感动，而去歌剧院则不是因为别无他事可干，就是为了帮助消化。”瓦格纳、威尔第和德彪西所要反对的就是这种大歌剧，它在整个19世纪是至高无上的权威，而且至今仍是许多所谓现代歌剧灵感的明显来源。公众和文学界突然发现了歌剧的巨大艺术价值。文人的态度起了根本的变化。过去吕利和拉莫曾是人们猛烈攻击的中心；法国文学界最有头脑的人都说歌剧是一种不协调的、无法忍受的艺术形式，是诗和音乐杂交的子孙。大歌剧是法国思想家一向所反感的一切缺点的总代表，而现在大家对它的看法却有了一致的转变。过去对于像吕利、拉莫、格鲁克那样几乎接近了古希腊戏剧理想的歌剧作品曾抱反对态度的文人，如今却热烈赞同那些专为中产阶级商人们所作的歌剧作品了。如果我们回想起就在不多年前，同样这些人曾目击格鲁克的弟子们如梅于尔、凯鲁比尼和斯朋蒂尼所恢复的音乐戏剧的胜利和无从模仿

的法国喜歌剧艺术，而且就在他们中间，喜歌剧的一位著名代表作家布瓦尔迪约1825年还正在创作他最著名的歌剧《白衣妇人》，那么，我们对于这些事件的经过，一下子就很难理解了。但是，正如往常一样，造成这些情况的原因不完全在音乐方面，我们还必须在法国的总的文化生活中去寻找。

法国革命的风暴和拿破仑时代过去之后，浪漫时代开始了。即使法国的浪漫主义运动完全是文学方面的事，它的根源却不在文学之中。我们必须在法国的生活、在法国的历史中去寻求其根源。当时英国和德国的浪漫主义运动对法国的浪漫主义思想起过重大影响，但更重要的却在于历史的和心理方面的原因。法国大革命和拿破仑时代的人们，他们的子孙在青年时代就亲眼目睹了动乱的恐怖和帝国的光荣，所有这些都加重了他们想象力的负担，给他们遗留下来的仅此而已。儿子们想要在私生活中重复父辈们在街垒战或战场上所作过的姿态。历史的大事件使法国陷于停滞状态，在1825—1845年之间的二十年中，法国在不再能实现的想象之中消磨了时光，因为它不再能在巨大的冒险事业中生活了，所以就纵情阅读和倾听这些冒险的事业。在这样的气氛中，浪漫主义的戏剧和大歌剧二者紧密相关地开始发展了；这说明浪漫主义多么重视戏剧，也说明为什么器乐的衰落，由戈塞克、梅于尔、凯鲁比尼以及其他人所开创的美好的交响乐学派完全灭迹。在后来的几十年中，除了柏辽兹——而他自称“四分之三是德国人”——以外，对法国人来说，音乐就成了歌剧的同义词。

827

新的愿望以及新的政治和社会条件，中产阶级精神的侵入，对金钱与享乐的追求，消除了浪漫主义运动最初的火热真诚的气氛。中产阶级精神最感满意的是两种艺术：一种是虚假的古典剧，一种是大歌剧。在浪漫主义初期，剧作家还是按照古典样式写剧本。经过两个世纪的古典主义历史，人们对于抛掉传统的束缚怀着犹豫不定的心情。夏多布里昂和斯塔尔夫人的眼光返回到中世纪和北方的文学，但是绝大多数的人继续向往着雅典和罗马。欧瑞那勤奋的学院派，已对尚未代表浪漫主义的戏剧进行攻击，说它们已是浪漫主义的了。想象力、幻想、结构自由、丰富多变、情节惊人，这些特点最初出现于当时被称为“贱民的悲剧”的“情节剧”之中。“当大仲马和雨果取得成功时，浪漫主义的戏剧已经有三十年的历史了。否则的话，从《埃尔纳尼》到《卫戍官》之间的时间就好像难以相信地短了。浪漫主义的戏剧来源于法国革命末期的‘情节剧’，三十年间一直是巴黎小剧院中的流行形式，然后于1830年进入‘巴黎喜剧院’（Comédie Francaise）成了正式的文学体裁之一。”[①] 情节剧和历史剧之间仿佛相差很远的距离在一个短时期内就很容易地搭起了桥梁，因此浪漫主义戏剧的发展便顺理成章了。

虽然保守的舞台势力很强，但浪漫主义戏剧的战斗如火如荼。勒图诺翻译的新版莎士比亚（1816）和席勒的法国版（1819）对浪漫主义运动起了新的促进作用。浪漫主义戏剧终于在贝多芬逝世之年——1827年，在雨果的《克伦威尔》一剧中形成。《克伦威尔》是一个只能阅读不能上演的剧本，它用诗律写成，遵照古典剧的三一律，从文本到舞台还有很长的路程要走。1830年2月25日这一天演出了《埃尔纳尼》，这是浪漫主义戏剧取得决定性胜利的日子。浪漫主义的这一阶段以1843年演出《卫戍官》的失败而告终。雨果和他的追随者现在控制了舞台，消灭了古典戏剧最后的残余。在浪漫主义戏剧中，结构不再是统一的手段；浪漫主义的审美家相信诗意会取而代之。古典悲剧固然有些拘谨，它的雕琢修辞妨碍情节的进展，但是这些牺牲在关键时刻得到了补偿。在关键时刻，在最终的悲剧雄辩中，古典悲剧所达到的高潮是“自由”戏剧的力量所不能达到

828

① 詹姆斯·F.梅森：《从革命时期到浪漫主义戏剧初的法国情节剧》，巴尔的摩，1912，第xii页。

的。高乃依和拉辛的辩证笔法使站在矛盾冲突中心的英雄人物充满戏剧的活力。他们的人物典型有时似乎太抽象，所表达的感情亦复如是，但是古典的雄辩的悲壮性却能把抽象的表情提高到现代剧所不能比拟的崇高壮丽的高度。法国古典戏剧的主要价值在于它把戏剧的逻辑发展到了极限。浪漫主义戏剧坚持主张形式的绝对自由，于是把环境提高到在剧情中占重要地位的程度，因此为不合逻辑的偶发事件开了方便之门，阻碍了按照逻辑性的戏剧网的形成。浪漫主义戏剧的另一缺点是它明显的象征性。有些作家过早地交出了象征的底，还有一些作家用了不足以作为象征的形象从而不能创造出有个性的人物。在舞台上的一切都立刻带有了象征的意义，甚至于违反作者的意图。他一开始讲话就暴露了矛盾，他改变着已经造成的印象，迫使听众改变对他的看法。我们迷醉于这些声色俱茂的舞台表演，同时还须看到不同的埃尔尼实际都是一个人。雨果毫不吝惜运用戏剧装置、服装、群众、华丽但常常是虚假的地方色彩，从而造成了这种令人陶醉的状态；此外，最主要在于他所采用的语言、他的诗句以及他的抒情辞令。

当古典悲剧想要提高到悲壮的诗的境界时，它在生活和它本身之间安排下一种人为的距离。中产阶级的戏剧在浪漫主义者看来太近了、太平凡了。其人物之悲怆天性没有戏剧性，它的情节看来像是任意臆造的，它没有、也不可能有传统的诗意共鸣。浪漫主义者之所以偏爱历史题材，其原因或许即在于此。历史氛围用来替代了神话。它可以创造出必需的“距离”，造成纪念碑式的印象，抹掉其平凡性；它可以产生新的悲壮性。这样一来，古典悲剧中最重要的因素——我们曾称之为“距离”的因素，在浪漫主义的戏剧中仍然存在。但是这种由历史造成的距离不仅比以前距离更加明显，而且也更加不牢靠了，它需要事实，需要历史上的准确性来作为辅助。这种历史的透视采用的是过去所发生的事物而不是现在所发生的事物；因此浪漫主义的戏剧永远是用一个真实发生过的事替代另一真实的事，它从来不以象征替代现实。古典悲剧以心理为基础，尽管在17世纪这个名词看起来好像是与历史时代很不符合。仅仅靠历史氛围永远达不到这样的深度和远度。雨果在他的《卫戍官》一剧中试图再现中世纪的德国，巴巴罗萨和他的封建诸侯的世界。虽然博览群籍，极力注意历史的真实，但它还是不符合历史时代。我们看到剧中的主人公实际上不是中世纪的皇帝而是拿破仑，整个的戏实际上就是穿着中世纪服装的“厄尔巴岛归来记”。

829

就在这样的历史氛围中，我们似乎找到了大歌剧的来源。它是法国文学潮流的合乎逻辑的结果，是必然的产物，因此法国文学又一次对一种音乐类型的创造起了作用。

当我们听雨果的《国王寻乐》时，我们体验到的唯一具体印象是一个消极的印象——即它缺少音乐；而且的确，雨果有些剧作之所以闻名世界，更多地是由于被编成了歌剧台本，而不是由于其作为法国文学的专著。威尔第曾用《埃尔纳尼》和《国王寻乐》作为其《埃尔纳尼》和《利戈莱托》的台本，《路易·布拉斯》曾数次被编成歌剧台本，巴尔福的《南兹的武器师》是根据《玛丽·图多尔》写成的歌剧，梅尔卡丹特的《宣誓》是《安杰罗》的配乐。雨果的《露克莱丝·包尔基雅》最后一幕描写宴会上饮酒狂歌以及祭司们前来为死者唱的挽歌，这个高潮的确是大歌剧一幕很好的戏，而多尼采蒂看到了这一点，把它巧妙地用在他的歌剧《卢克雷齐亚·博尔贾》之中。雨果反对人们把他的作品用作歌剧台本是有道理的，他看到了经音乐家改编的戏剧会超过他的原作。《利戈莱托》的确是比《国王寻乐》更好的戏；威尔第的音乐填补了剧情发展中的空隙，当剧中人没有什么可说的时候，音乐使剧情活跃起来，而且音乐迫使歌者给剧词加上必要的音调。因此，大歌剧和浪漫主义的戏剧有血缘关系，它们有共同的根源，看来是无可怀疑的；但是即使大歌剧和浪漫主义的戏剧是一道成长起来的，到了一定的时候也必然会各奔前程。

达尼埃·弗朗索瓦·埃斯普里·奥柏(1782—1871)所写的《波尔蒂奇的哑女》(1828)开辟了法国
830 歌剧史上的一个新时期,即大歌剧的时期。法国王政复辟时期,这种新的歌剧品种受到热烈欢迎。大歌剧所采用的题材不同于旧日的音乐戏剧——抒情悲剧或喜歌剧,它们写历史,涉及比较近代的历史;圣经和希腊罗马的题材几乎完全绝迹。随着题材的变换,悲剧本身灭迹了,取而代之的是浪漫主义的戏剧。评论界赞扬《哑女》在戏剧处理上成就;他们自信在这部新戏中看到了法国歌剧将近二百年的传统的继续。但是他们也必须承认大歌剧中所采用的原则和在《阿尔切斯特》或《伊菲姬妮》时代所奉行的原则并非"完全"相同。这种新型的戏剧不是让音乐和戏剧中每种其他成分都服从于剧词的要求,而是一切服从于音乐。但是这并不是18世纪古典歌剧的音乐观,即并非意味着要把一个歌剧台本做成音乐,用音乐来实现剧词,而是曾被博马舍辛辣地嘲讽过的一种态度:"不值得说的东西,人们就把它唱起来。"奥柏的当代人认为他们恢复了音乐戏剧的品种而且继续了它的传统。在这种信念的影响下,造成了当时评论界和公众惊人的盲目无知。曾经在拉莫、格鲁克和凯鲁比尼的作品中那样强烈地表现出来的戏剧力量,如今却缩成了毫无意义的表面效果;管弦乐队里只要奏一下震音就足以使王政复辟时期的听众自以为在倾听着剧中人物的心理刻画。《哑女》这部作品本身包含着很多好的歌剧音乐,而且写得很有气势,它为很长的一系列大歌剧开辟了道路,它们在音乐中扮演着中产阶级戏剧在文学中所扮演的角色。

《哑女》无疑地是"第一部"大歌剧,但必须说这是一个错误的开端,因为奥柏在取得巨大成功之后,不久就放弃了这条新的道路,又返回到了格雷特利和蒙西尼的传统,写了他的《魔鬼兄弟》(1830)。我们如果想到在法国的每一新的歌剧风格都是一个外国人——吕利、杜尼、格鲁克——创始的时候,那么我们发现大歌剧的真正奠基人是一个来自不同音乐气候中的人,也就不会感到惊奇了。另外还有一个事实我们也必须牢记的是这些歌剧发展的每一个阶段,在开始都是由在性质上和精神上完全法国式的文学作准备的。如果我们把古典的和浪漫的戏剧继续加以比较,我们就会发现这两种情况仍然存在。

法国剧作家一向重视舞台技巧,但是在浪漫主义世纪一开始就表现出强调这种戏剧艺术的倾向。技巧的扩大运用说明生活本身并没有使其所产生的典型的冲突激化。莫里哀的戏剧中所表现的情境是多么简单,而他对生活、对真实的生活描绘得又是多么透彻。斯克里布(1791—
831 1861)创造了"舞台科学"的统治。可能整个近代戏剧艺术都受益于他;这一部分是由于他在法国和国外长期占着戏剧界的统治地位,还有一部分是由于戏剧界在19世纪下半叶对他的权威的反作用。所以,无论是接受或是反对,都受到他的影响。斯克里布在写了百种不重要的戏剧和歌舞曲作品的过程中,取得了写作剧本和歌剧台本的无与伦比的高超技能。他十分了解在舞台上能够做出什么,怎样去做。19世纪下半叶,法国戏剧和歌剧台本之所以得到举世公认,是由于斯克里布方法之完美。斯克里布和他的弟子都是一些"情节剧"的剧作家,专心致力于编造一种"自动的"剧情;这种情节一旦编好就可以无论改装为英文的或德文的,都和法文原文一样合适。斯克里布精通的这门专业的本身简直成了一种艺术。小仲马曾说过一个剧作家如果掌握了巴尔扎克那样对人心的知识,同时又像斯克里布那样熟悉舞台的要求就一定能成为一切时代的最伟大的戏剧家。法国和国外的每一个音乐家都迫切想求得斯克里布的歌剧台本,因为这位剧作家具有卓越的本领,他善于在剧情中看来似乎不可能的地方插入一些咏叹调和芭蕾舞。奥古斯特是歌剧院"鼓掌团"的著名头子,他在给管理处的一张便笺中表现出了他对斯克里布剧本技巧的巧妙的信心:"每一首咏叹调和几乎每一首二重唱都可以",也就是说,鼓掌喝采可以随便开始而不受任何讨厌的尾奏或连接的干扰。

斯克里布的作品虽然反映着19世纪30、40年代法国公众的拘谨，但是法国浪漫主义也不缺少像我们在德国曾看到的那种要在音乐中寻找一条出路的倾向，也可以说想在音乐中找到一种更具普遍性的表现手段的倾向，但是它未能像德国浪漫主义那样在超越现实的境界中去迎接音乐。它和音乐的结合局限于外在的事物上。就在浪漫主义盛行而渴望音乐的日子里，有那么一位雅可布·利布曼·贝尔来到法国。他只消在他的族姓之前加上一位恩人的姓，然后把他自己的姓改为意大利语就成了著名的作曲家贾科莫·迈耶贝尔(1791—1864)了。迈耶贝尔以其卓越的悟性本能地料到了时代给他提供的可能性。这个有高度修养的、有才能的人是个受过极好训练的、雄心勃勃的音乐家，性好嫉妒的艺术家，不知疲倦的工作者，机智而又耐心的外交家，他以其敏锐的眼光注视着在他面前展开的文化景象。他以准确的手法首先成功地剔除了过去曾阻碍法国民族歌剧成功的一切因素。然后他故意地开始利用法国民族性格的弱点。他专门针对着法国的智力特点，和斯克里布结交，从他那里学习那些“巧技”和用小因取得大果的原理，迎合当时流行的宗教潮流，迈耶贝尔一举成功地征服了法国的公众。这样曾被一致称为“非常法国式体裁”[①] 的音乐之产生就由这位普鲁士犹太人承担责任。他估计到公众的理解力，正确评价它的价值观，也完全了解它在音乐方面能被奥柏和亚当的同代人容忍到什么程度。他的戏变成了一种庞大的舞台表演，在精明计算而成的音乐伴奏之下，最为奇形怪状的人物齐聚于舞台之上：仪仗队、会议、骑马的女王侯、大主教和异教徒、失事的船只、大炮的轰击、倒坍的大教堂，还带着恶魔的合唱和幽灵的行列。

832

把迈耶贝尔的同胞们和所认为的同乡们对他作品的意见加以比较，是很令人吃惊的。门德尔松说：在《恶魔罗勃》一剧中尼姑们的芭蕾舞“简直是真正的丑闻”。而舒曼写过这样的话：“这样的怪物大杂凑举世罕见。”瓦格纳认为迈耶贝尔音乐的秘密在于它是“没有原因或理由的效果”。这是听惯了《唐乔瓦尼》、《魔笛》、《自由射手》和《费岱里奥》的德国人的意见。当时法国人的意见却完全两样。巴尔扎克认为《胡格诺教徒》“和历史本身一样的真实”，而且毫不犹豫地宣称它体现了路德的理想。乔治·桑认为这部歌剧的主人公是“最伟大的舞台形象之一，是宗教理想的空前的最美的人格化”。法国评论家们的赞扬之词不胜枚举。大多数迈耶贝尔时代的法国听众只知道当时歌剧舞台上所演奏的音乐，对其他音乐一无所知。真正的音乐会生活还刚刚在开始，因为大革命使原来的组织中断了，而那些组织毕竟都是范围很小的，广大群众无缘参与。公众相信斯克里布和迈耶贝尔给了他们“大音乐”，而喜歌剧等等则是“好听的小音乐”，只有具备戏剧性高潮的大歌剧才代表伟大的艺术。

《恶魔罗勃》(1831)在音乐史上标志着一个重要的日期，迈耶贝尔和斯克里布用这一作品创始了大歌剧，因为《哑女》所作的朴素的开端已经被人遗忘。大歌剧被人称做一种体裁，但是文学艺术的合法的体裁都在自然之中有其基础；它们符合于事物所能被观察到的许多方面，符合许多自然的情绪和艺术心灵的感情和愿望的自然表现。而大歌剧的基础却不在自然之中，而是在斯克里布和迈耶贝尔的天性之中。斯克里布的歌剧台本在他的全集中占二十六卷，单单这一点就可以想见他的影响之广泛。迈耶贝尔对于歌剧发展的影响也不逊色。他是全部歌剧史上最有才能的作家之一，这是不可否认的。像《新教徒》中瓦伦丁和拉乌尔之间的二重唱那样强烈动人的音乐真正只有一个有才能的音乐家才写得出来。至于在管弦乐配器方面和戏剧性的伴奏方面，柏辽兹和瓦格纳从迈耶贝尔学到的东西比他们所愿意承认的要多得多。但是，总的讲起来，迈耶

833

① 见拉瓦：《音乐学院辞典》。

贝尔利用了他那了不起的才能把一种缺乏艺术完整性和专为效果打算的艺术空虚性用其卓越的技法掩饰了起来。

大歌剧和中产阶级戏剧的成功使剧院成了一种专门的职业，这种职业中的激烈竞争使人们牺牲了艺术理想。几乎所有当时的评论家都抱怨剧作家和音乐家太过于迁就公众的地方主义的狭隘性。在这样的环境中，对于喜歌剧这种生动活泼、艺术性很强的、彻底属于法国创造的剧种，布瓦尔迪约仍然作出了一些出色的贡献，但却已面临不可避免的危机。一方面，喜歌剧的衰落使之降低到杂耍歌舞剧的最低水平，另外一方面，在大歌剧的影响之下，在剧本和音乐的处理上有些作品接近于歌剧。比较好的作曲家选择了这条路，最后他们进入真正的歌剧界。由于喜歌剧中有了这种雄心勃勃的倾向，也促使大歌剧更加发展。迈耶贝尔和雅克·弗罗门丹·阿莱维(1799—1862)写的《犹太女》(1835)是一部与《胡格诺教徒》齐名的作品；他们二人好像不仅实现了法国的、而且也是全世界的期望和理想。德国人忘掉了他们的愤怒，普鲁士国王邀请迈耶贝尔提任柏林的音乐总督。19世纪中叶，歌剧成了一种用音乐加以美化的奢华的舞台表演。其中的一切都是针对着观众的感官的，不仅女主角演员的咏叹调如是，而且芭蕾舞团的舞蹈演员的数量和姿色、舞台的花样、布景的豪华都是这样。这时歌剧已经堕落成了纯粹供人玩赏的景物，而文学界则宣称它是供有眼力的人们享受的戏剧艺术的唯一形式。还有一些作家是忠实于法国戏剧艺术的伟大传统的，但是他们也未能逃脱戏剧艺术的新偶像——大歌剧的恶劣影响。令人吃惊的是曾经导致古典悲剧衰落的歌剧居然又复强大得足以使法国戏剧一蹶不振。

834

读者，试想你那邪恶的才华
使你取得一张今晚歌剧院的票
如今你就坐在了正厅或是楼上
而你却不太知道他们要唱些什么调。

也许会使你喜欢，也许会使你厌烦；
也许人们会哭，如果他们不笑；
一般不痛不痒，人们打打哈欠；
这又何妨？消磨时间，这是时髦！

（德·维尼）

意大利歌剧

公众得到了所要的东西，过去的大师被人遗忘，就在这普遍感到满意的时候，出现了一个奇怪的人物，他以其拉伯雷式的大笑之声引起了挽救歌剧颓势的希望。但是他完全被人误解了，甚至那些把他推崇到天上的人们也误解了他。这个人物就是罗西尼(1792—1868)。

罗西尼出现时，古典歌剧的伟大传统已经日薄西山，各种流派正在争夺霸权。竞争的对手是德国人、法国人和意大利人。法国歌剧台本的势力越来越大，巴黎成了世界的音乐京都，甚至于

把那不勒斯人吸引到了法国。法国歌剧台本虽然取得了无可置辩的统治地位,但是梅塔斯塔西奥的重大影响在19世纪一直没有消除。随着文学倾向的转变,歌剧音乐中发生了新的趋势。这种趋势在意大利的代表人物是约翰·西蒙·迈尔(1763—1845),他是巴伐利亚人,和哈塞一样,完全意大利化了。他把在故乡学到的古典主义的伟大传统移植到了他的第二故乡,特别是他掌握了灵活的交响管弦乐队的技巧,把它运用在歌剧中,加以发展,引起了欧洲每一作曲家的兴趣。不论斯朋蒂尼或迈耶贝尔,如果不曾受益于他,都是不会成功的,而一般认为的近代管弦乐队的发明人——柏辽兹也受到他很大的影响。当时,曾在德国和法国引起强烈反响的英国浪漫主义来到了意大利,在意大利激起了另外一种性质的浪花。意大利人不去模仿别人;如果有什么东西惹起了他的想象,他总是用自己的东西去与之匹配。拜伦和司各特的人物形象和浪漫化的莎士比亚的剧中人只是在贝利尼和罗西尼的歌剧中留下了他们的名字。他们完全不是我们在文学形式中所熟悉的浪漫主义人物了,但是环绕在他们周围的音乐——彻头彻尾的意大利音乐——是浪漫主义的。多尼采蒂的《露琪雅》式的歌剧也是如此;但是我们对意大利的浪漫主义的性质还不够熟悉,而且19世纪上半叶的歌剧史还急待加以澄清,所以要把这些作品和它们在德国和法国的对应物调和起来是很困难的。

835

罗西尼出场时,他对当时的处境了如指掌;在这一点上,只有在这一点上,他和他的劲敌——迈耶贝尔是相同的。罗西尼的《坦克雷迪》已经显示出他的音乐不是屈从于剧词,他也不是按照旧式的那不勒斯派那样处理歌剧。在他早期的歌剧作品中所表现出来的浪漫主义倾向带有古典主义的机智和含蓄的性质,而他的《塞维利亚理发师》(1816),是可以与博马舍和莫扎特媲美的作品。的确,罗西尼具有无穷的旋律创作才能,精于人物性格的刻画,对于舞台艺术知识丰富,很接近莫扎特。与在近代演出中完全被歪曲和误解了的《理发师》和《费加罗》相提并论是毫无愧色的。这里的音乐迸发着机智和遐想的火花,充溢着欢快的旋律之流,节奏五光十色,变化无穷,很少人能不为之神往。全世界都拜倒在罗西尼的脚下。叔本华听了他的音乐,说他这时才体会到音乐的本质力量,而黑格尔只能说些欣喜若狂的话。冷静的德国完全失掉了理智的常态。1822年罗西尼访问维也纳时,贝多芬已经过时,莫扎特被人忘掉,舒伯特被人无视。如果说《理发师》结束了意大利喜歌剧的历史也并非夸大其词。这是加在佩尔戈莱西、莫扎特、奇马罗萨和帕伊谢洛建立起的大厦中的最后一块砖。在罗西尼之后,多尼采蒂和少数其他作曲家写了一些好的意大利喜歌剧,但是,被普遍承认为喜歌剧的经典之作重新以其全部的光彩昙花一现的却是数代之后的威尔第的《法尔斯塔夫》。

罗西尼在《威廉·退尔》这部作品中显示出他受到法国文学艺术的影响,他与之靠近,但并不损伤其独创性。在他多产的创作生涯中,也许这是他第一次主动抵抗着自己的惊人的熟练技巧。他控制着他即兴式的想象力,对之加以思考和研究。为了"构成"这部歌剧,他用了六个月的时间。在这么长一段时间,他通常要写出好几部歌剧。《威廉·退尔》是音乐戏剧、正歌剧和大歌剧的一种混合物,其中有旧日的革命歌剧的因素,另外增加了正歌剧的悲壮性,意大利喜歌剧式的人物性格刻画和法国大歌剧的夸大的声势。在写出了这部作品之后,发生了一件似乎令人困惑难解的事,即三十七岁的罗西尼在他的才能尚未充分发挥出来的时候,就搁下了笔,不再写歌剧了。在他余下来的三十九年的生活中,他没有为舞台写过任何作品,而且除了一部《圣母悼歌》之外,没有写出什么重要的作品。有一部通常普遍使用的音乐百科全书是这样解释这个问题的:"罗西尼之所以停止活动,其唯一可信的解释是由于罗西尼根深蒂固的懒惰性。"而在这同一辞条中却列举了罗西尼三十七岁以前所写的三十八部歌剧、十二首康塔塔和大量的短篇音乐作品。

836

对于一位有这么惊人的作品清单的作曲家,人们肯定不该说他是"根深蒂固的懒人"吧;但是人们却总是把他说成是一个有才能而懒惰散漫的艺术家。如果上述那位撰文者反复考虑他自己所叙述的情况,他一定是会找出一种更可信的解释;因为文中曾提到罗西尼出席了《胡格诺教徒》的首次上演,目睹迈耶贝尔大歌剧的巨大成功,他就意识到他自己的艺术已经不再为人们所需要了。他停止了写作,过着轻浮的、冷嘲热讽的享乐生活。在《胡格诺教徒》上演不久,他回到了波伦亚,在返回故乡的中途于法兰克福停留了一下,会见了门德尔松。这两位音乐家的谈话记录在费尔迪南德·希勒所著的《门德尔松》一书中,从这次谈话中可以看到罗西尼坦率地谈到了他对歌剧艺术的前途并不看好。

在罗西尼的作品中,人们可以识别出一种根据贵族式的文质彬彬的特点发展而成的自由而欢快的风格。虽然这些作品有时不免轻率和即兴,但是它们给我们提供了健康的、生动活泼的、开阔爽朗的感官感受,同时又具有鲜明的果断的精神。他在写旋律的天才之外,还善于配器,他的管弦乐写得灵活、响亮、富于色彩,符合古典主义的结构原则。当他离开熟悉的环境,面对巴黎歌剧院宽敞的大厅,毫无慌张失措之感,一夜工夫就把他那纤细的管弦配器改好了,使它既适应剧院的广度又符合当时流行的夸张风格。他的手仍然十分有把握,就连柏辽兹那样的大评论家和对手也都赞扬他的《威廉·退尔》中的英武雄壮、喧闹震耳的管弦乐效果。他虽然在管弦乐部分狠下功夫,但却从来不因此而遮盖了他的音乐思维。与他同时代的每一个歌剧作曲家无不受益于他,正像下一代的作曲家无不受益于李斯特一样。在许多歌剧中听得出罗西尼式的音调,正如在所谓的新浪漫主义时期许多管弦乐总谱是李斯特所创始的思维和技法的词典一样。

在罗西尼之后,意大利歌剧更接近于浪漫主义大歌剧。有才能的作曲家颇不乏人,但是当时流行的音乐信条迫使他们在公众的趣味中寻找审美的标准。歌剧作曲家不是把自身表现出来,而是在公众时尚的镜子里寻找自己的表现形式;在这个音乐会歌剧的时代,他必须依靠那些被宠坏的歌唱明星来演唱作品。歌剧的生活从舞台转移到演奏厅;花腔女高音和英雄气概的男高音走上演奏台,举起双臂,张嘴向听众喊叫。作曲家所要做的只剩下按照少数几个灵验的药方去写,如果他有写旋律的才能,他就能够写出一部成功的歌剧。但是意大利的歌剧天才作曲家们居然能够克服了如此严重的常规和听众肤浅的趣味。他们对人声的美有出奇的识别力,他们能写出气息广阔而灵活流畅的、运转自如的旋律弧线,而这恰恰是歌剧的生之权利。这种旋律的灵魂爱上了人声的现实,由于这种爱,它做了人声的奴隶,但同时也促使人声更加热情洋溢。这使人陶醉的歌声的热情甚至出现在宣叙调中,它还创造出一种新型的重唱(例如多尼采蒂的《露契亚》中的六重唱),其中各个声部互相竞争,彼此鼓舞走向高潮。新兴的法国大歌剧的折衷主义,意大利人不太能适应,另外一方面,在意大利自己的歌剧界,旧的传统松弛了,歌星之风大炽,迫使他们集中力量写技巧性的咏叹调、在这样的音乐环境中,意大利歌剧作曲家们的创作灵感只有两个来源,一个是罗西尼的奇妙的自由式戏剧结构,另外一个是迈尔的新歌剧和管弦乐的技巧。

梅尔卡丹特(1795—1870)和乔瓦尼·帕奇尼(1796—1867)继续了迈尔的学派。他们都曾是著名的和成功的歌剧作曲家,他们对近代管弦乐和歌剧技巧上的贡献有着巨大的历史意义,但是他们的音乐却未能长久流传。而对浪漫主义时期意大利歌剧的两位主要作曲家则应该另眼看待,一位是加埃塔诺·多尼采蒂(1797—1848),一位是温琴佐·贝利尼(1801—1835)。俩人都具有歌剧艺术的才能,都浸透着意大利歌剧的伟大传统,都看到了他们的民族艺术的原则正在经受着来自巴黎的新的理想的威胁。俩人都试图挽救旧的歌剧理想,但在他们的做法上却表现出迥然不同的个性。

贝利尼从当时的音乐财富中抓住了一个细节——对旋律的崇拜，在这个基础上他建立了一种很有个性的艺术。多尼采蒂则仍然全神贯注在古典歌剧的光荣传统之中，他力求全面的奉行其旧有的风格。但是由于时代变了，他的作品只有某些片断达到了他的天才对他提出的高度要求。从一首咏叹调、一个场景，有时整个一幕戏来看，他这样的歌剧作曲家会使那些提倡大歌剧的人显得微不足道；但是多尼采蒂并未能保持统一的优越性，未能给19世纪意大利歌剧的发展提出规律。要做到这一点还有待于一个更强有力的人物——威尔第。因为当多尼采蒂写成功一部完美的杰作——《唐帕斯科夸莱》(1843)时，他并没有像威尔第在他的《法尔斯塔夫》中那样把他内心深处的东西表达出来；他只是按照意大利最优秀的传统写了一部光彩的、完美无缺的意大利式的喜歌剧而已。同样，他的《军中女郎》(1840)是一部法国式的喜歌剧，这部作品充满机智，优美而新颖，作曲家以其突出的音乐才能，能够自如地从意大利式喜歌剧转到法国喜歌剧，做到风格上的无懈可击，但还未来得及倾听自己的声音；当他尚未考虑其后果时，他已把一个完整的作品写成了。他在写作方面的熟练以及创作能力之强是很难令人理解的，他既能满足听众的旋律的胃口，又能满足歌唱家对技巧性咏叹调的要求。有一家濒临破产的歌剧院经理向多尼采蒂求援，多尼采蒂就去找了一个适当的题材，自己动手编成歌剧台本，写了音乐，排练并指挥了演出，这样在九天之内就使那摇摇欲坠的歌剧院免于破产之灾。歌剧《宠姬》的最后一幕可能是多尼采蒂的戏剧表现力最光辉的例子，但它却是在几个小时之内写成的。 838

罗西尼是他所处时代的一部分，但同时他又超越在那个时代之上。多尼采蒂个性不强，他被湮没在他的时代之中。他的《罗昂的玛丽亚》(1843)对于威尔第深刻的音乐戏剧创作来说，是一个不够完美的先驱，而他的《唐帕斯科夸莱》则是罗西尼的意大利式喜歌剧的完美的后继者。所以，这两部作品十分明确地规定了他在歌剧史上的地位，他恰恰是位于罗西尼和威尔第之间的人物。

近代德国和英国的评论家认为贝利尼是偏爱"咏叹调的不停地歌唱"的，贝利尼并没有意识到这一点，因为他在用咏叹调歌唱时不遗余力；他内心的一切都用歌唱来表达，他整个心灵沐浴在温暖、芬芳、抚爱的旋律之流的幸福之中，他的旋律充满欲望、记忆和热情。他和瓦格纳不同，他不想把歌剧中的咏叹调取消；相反，他要使它更完美，更重要，提高它的自然的、真挚的表现力，使它理所当然地在歌剧中占中心地位。为此，没有人比瓦格纳更尊重贝利尼了。贝利尼的音乐没有巴罗克歌剧中那种钢铁般的力量，也没有古典歌剧中简捷的戏剧发展。他的《梦游女》和《诺尔玛》(二者都写于1831年)是一个偏爱忧郁情调的浪漫主义者的作品，凡对迈耶贝尔反感的音乐家无不为他那柔和而哀怨的旋律销魂。瓦格纳对贝利尼曾表示过极大的钦佩，在他的早期作品中曾显示出贝利尼的影响。而李斯特和肖邦也同样是贝利尼的受益者。贝利尼的旋律和咏叹调不是程式。在贝利尼的歌剧中没有傀儡，只有真实的剧中人物，是活生生的男人和女人，他们的语言是旋律，在爱情的二重唱中表现得最为美丽动人。法国大歌剧的影响并没有损坏贝利尼的风格。从《清教徒》(1835)这部歌剧中可以看到他在做着合并意大利和法国歌剧风格的工作，而他做得是多么好。由于他的夭折使得这两结合的风格没有得到延续。贝利尼受法国势力的影响较多尼采蒂要少，他再次提出意大利歌剧的纯粹抒情的戏剧性理想。他固守传统并不是单纯的保守主义，因为它保持的只是原则，而这些原则在威尔第的晚年也一直具有生命力。贝利尼坚持不懈的意大利主义使他创作出当时正歌剧中从未出现过的戏剧性场面。贝利尼之夭折，为一切音乐家所哀掉，也夺去了歌剧艺术的一个伟大希望。 839

德国歌剧

韦伯的《自由射手》问世之后，在德国探求民族歌剧的欲望一直未断，但是长时期以来，德国的歌剧院怀着嫉妒的心情注视着法国和意大利的歌剧舞台，关心着在巴黎、罗马、威尼斯或米兰获得成功的歌剧作品。之所以如此，不仅是由于德国歌剧比较年轻，根本原因在于歌剧艺术的本身。歌剧比音乐的任何其他形式在很大程度上更是社会文化的产物，它的传统力量更加强大。德国的作曲家们从来没有轻易克服过歌剧艺术所包含的困难问题，他们不能和意大利人和法国人相比，没有他们对歌剧艺术的长期经验和内在的舞台感觉。试从维也纳会议到1848年革命这段时间德国歌剧院的剧目来看，就可以看到意大利和法国的作品对德国本国的作品来说是占了绝对优势的。从1830年到1849年止，在德国演出了四十五部法国作品、二十五部意大利作品，德国作品为二十三部，其中只有六部是当时在世的作曲家们所写的。而这些作曲家们大多数局限于担任指挥的作曲家。[1] 在"活着的"作曲家之中，只有施波尔、马施内、罗尔青、克鲁采和弗洛托可与外国人抗衡。直到世纪中叶以后，瓦格纳才改变这种局面。但是，即使瓦格纳在扭转这种局面时也还遇到了一个年轻的对手——威尔第。威尔第的作品在德国剧院的剧目中已经显露头角。

高斯里希(Goslich)罗列了从1800年到瓦格纳后期的大约一百名歌剧作曲家。[2] 在这样一个长的名单中，只有少数几个人和他们的一小部分歌剧作品流传至今。从莫扎特到韦伯之间的歌剧史至今仍模糊不清；我们所看得见的唯一亮光是《菲岱里奥》。但是在《自由射手》和《罗恩格林》之间这一段时间中情况就更加混乱了，需要大力进行探索和研究。这是一个作曲的指挥家(和18世纪搞指挥的作曲家相反)的时期，德国人为这种音乐创造了一个恰当的名词，叫做Kapellmeister－Musik(即指挥家音乐)；的确，所有的音乐史手册中应该为指挥家的歌剧保留个专章。在《自由射手》和《罗恩格林》之间的德国音乐家们所写的至少五百部著名的歌剧中，大多数的作品是在作者挥舞指挥棒的剧院中上演的。虽然如此，英国音乐著作家和评论家乔治·霍加尔特于1851年在他的修订版的《歌剧回忆录》一书(一般认为是当时可靠的大事纪)中曾指出"当时没有一个著名的德国作曲家是为德国歌剧作出贡献的。给音乐剧院提供的主要是从意大利和法国输入的德文版的作品"。这种说法虽然甚关重要，但也不能完全按照字面上去理解；应该看到除了莫扎特、格鲁克、迪特斯多夫、韦格尔、吉罗维茨、韦伯和温特尔等人的旧歌剧作品之外，还有施波尔、马施内、罗尔青、弗洛托等人的少数作品，此外尚有拉赫纳和年轻的瓦格纳的更少数作品分散在为数惊人的上演歌剧的德国剧院之中，它们无法给一个外国客人留下深刻印象。1875年在德国大约有三十个旅行演出的歌剧团、二十三座宫廷歌剧院、大约一百所市立的和其他常设的上演歌剧的机构。[3] 宫廷剧院正在创制一种风格，遇到市立和私立剧院的竞争；后者由于行政管理比较有效，演出十分成功，常常使宫廷剧院显得逊色。当宫廷仍在宠爱意大利人之际，许多浪

840

① 见尤利乌斯：《德国的歌剧和新时期的戏剧》，汉堡，1894，第56页。

② 见齐格弗里德·S.高斯里希：《德国浪漫主义歌剧文集》，莱比锡，1937年。

③ 见F.C.帕尔达姆斯：《当代德国戏剧》，马因茨，1857。

漫主义时期的杰出作曲家就在市立和私立剧院中担任指挥，致力于德国歌剧的解放。如韦伯在布雷斯劳和布拉格担任指挥，霍夫曼在班贝克，施波尔在维也纳剧院，拉赫纳在另外一家维也纳私立剧院，后来在曼海姆，马施纳在莱比锡，门德尔松在杜塞尔多夫，瓦格纳在马格德堡和柯尼斯堡——都是在私立的或市立的歌剧院担任指挥。由于德国缺少优秀的歌唱演员也促使人们对于意大利和法国歌剧的偏爱。(例如弗罗莱斯坦曾指出："我但愿从德国人的眼色中能够领会到一些剧情，领会到一些音乐的欢乐和痛苦，从一张无表情的、黯然的、木头的或大理石的脸上发出的优美的歌唱，使人怀疑其是否有内心的感情；我认为一般如此。"[1])但是要求独创的德国歌剧的呼声从来没有消沉下来，人人都在期待着德国歌剧的救世主的降临，而且德国音乐报刊上继续在攻击那"外国废物"主张德国作曲家们应该能够赶上他们。

德国浪漫主义歌剧常常追求巨大的戏剧紧张性，但是德国传统的歌唱剧也还保持着潜在的影响，因为在最紧张的场面之后往往接上一首分节歌、士兵四重唱、狩猎四重唱或饮酒的场面。 841 所有的作曲家们都试图模仿意大利歌剧旋律的轻盈优美的风格，但是在当时，他们的德国特性实在是太强了，他们还不能真正感觉到拉丁民族的文质彬彬、细致入微的风格。施波尔和马施内所写的罗西尼式的俏皮歌词通常听起来并不是优美雅致，而是稀奇古怪。在马施内的歌剧作品中占统治地位的是一种粗犷而带恶魔色彩的浪漫主义——如《吸血鬼》(1828)、《神殿骑士和犹太人》(根据司各特的《艾万霍》，1829)和《汉斯·海灵》(1833)；可是，如果我们稍稍靠近一看就会发现那魔鬼式的东西实际只不过是一些装饰性的东西。歌剧中的人物鲁特文爵士和汉斯·海灵都是充满人的火热情感的人物；在他们血管中流动着的是活生生的、人间的、人类的热血。可惜的是这位作曲家原有的浪漫主义热情后来减退到了比德迈式的冷静头脑；但是上述他的主要三部歌剧对瓦格纳却有过很大的影响。马施内和施波尔二人都喜欢用半音手法，这种写法最后在瓦格纳的《特里斯坦》中得到高度发展；只不过在瓦格纳的音乐中这种感官的、色情的半音手法形成了一种自然的语言，而在这些早期的作曲家的作品中用得比较生硬而突然，常常令人反感。但必须指出，施波尔在他的《耶松达》(1823)中所用的语言已经接近于《特里斯坦》的语言的边缘。

康拉丁·克鲁采(1780—1849)的《格拉纳达的宿营地》(1834)这部作品中表现出一种更为粗犷的浪漫主义，亦即人们所喜爱的强盗浪漫主义。这部歌剧由于其合唱曲和歌曲写得很有效果，所以是他所写的三十部歌剧中唯一流传至今的一部作品。

在具有雄心壮志的歌剧作曲家之中，奥托·尼古拉(1810—1849)和罗尔青(1801—1851)两位作曲家的风格比较轻快，在马施内和施波尔的作品中那样明显地表现出风格上的诸因素的矛盾，在他们的作品中很少。在这些可喜的作品中，德国歌唱剧和维也纳喜歌剧的精神获得了最后的胜利，他们虽然朴素，但完全与伟大的传统相称。尼古拉再次恢复了意大利式喜歌剧和德国歌唱剧的结合，而这在18世纪后期很受欢迎。在这以严肃题材为主的时期，尼古拉的《温莎的风流娘儿们》是试图追随莫扎特足迹的唯一的浪漫主义歌剧。可惜它一直只是一个孤立的例子。弗里德里希·冯·弗洛托(1812—1883)也曾试图对法国喜歌剧与德国歌唱剧进行类似的结合，创造出一种法国式的"比德迈"。他的《亚历山德罗·斯特拉德拉》(1844)和《玛尔塔》(1847)两部歌剧中都有许多令人喜爱的旋律，但从整体上来看，弗洛托倾向于感伤主义，因此往往冲淡了他的音乐才能的优秀品质。

罗尔青是1848年革命前德国小资产阶级的具体化身，他是一个正直的公民，一个忠实的艺

[1] 舒曼，上引著作，卷Ⅰ，第40页。

842 术家，一个爱好家庭生活的人，知足常乐，充满温暖的感情，受着一个认为艺术是人生的主要装饰的时代诗情的鼓舞。罗尔青和他的同伴虽然在他们的生活中欢迎艺术，但是他们对艺术的感受并不是特别深刻。在他的歌剧作品中找不到宏伟、强大而热情的情调；但是它们之所以可贵也正是由于它们缺少这种情调，而且它们为那些装腔作势的作品提供了很好的对比。罗尔青的歌剧开始在德国舞台上流行之时，也正是瓦格纳开始统治德国舞台之际，在19世纪下半叶，他的作品上演之多仅次于瓦格纳。从纯艺术的角度来看，把他的《沙皇与木匠》(1837)、《汉斯·萨克斯》(1840，它是瓦格纳的《工匠歌手》的来源之一)、《偷猎人》(1842)、《军械技工》(1846)和他的一部浪漫主义大歌剧《水仙》(1845)与伟大的瓦格纳的乐剧相比是可笑的，但是这些令人喜爱的喜歌剧居然能在瓦格纳胜极一时的情况下大为流行，足以证明公众的健康趣味。如昔日一样，神和神话中的人物、象征主义和形而上学，使喜爱音乐的广大听众感到厌烦了，他们想要变变花样并得到娱乐，他们想在舞台上看到真的人物、人的情节、人的不幸遭遇和欢乐庆幸。在罗尔青的作品中这样的东西很多，它们找到了一种供人消遣娱乐的情调，与法国喜歌剧相比并不逊色。罗尔青除了具有突出的音乐才能以外，他亦深知戏剧艺术的每一秘密，而且自己动手编写那些情趣横溢的歌剧台本。总之，这位谦逊的德国作曲家是一位大师，他的作品至今听起来仍然新鲜怡人，堪称希勒和迪特斯多夫的后继人，他从德国浪漫主义歌剧和法国喜歌剧中吸取了营养，丰富了德国的歌唱剧。

整个德国民族所热烈期望的东西并未在德国歌剧中得到实现，而是在一个人的创作中得到了实现，这个人就是瓦格纳。浪漫主义歌剧在瓦格纳的《罗恩格林》中达到顶点，但是从这个歌剧起又开始了一个新的时期；所以我们将要先对产生瓦格纳的文化潮流和哺育他的艺术的时代进行探讨。

第十七章

843

从浪漫主义到现实主义

现实主义作为人生哲学

任何一个过渡时期都产生一些人才,他们的作用注定就是要破旧立新。他们有时是文学评论家和散文家,有时是诗人和小说家,偶然也可能是这些人全都投入这一事业。属于文学评论家的有路德维希·波尔奈(一称 Löb Baruch,1786—1837),他要求适应当时的东西,赞扬即时的经验,他宣传对歌德的憎恨,认为他是一个没有时间性的诗人;他对浪漫主义发出嘲讽,他的美学主张要求艺术家躲避孤独,认为艺术家必须十分机警,能够随时把社会动态的激情和动荡注入于一个模型中。朦胧的、浪漫化的现实被过渡时期的伟大抒情诗人海因里希·海涅(1767—1856)除去了浪漫主义的色彩。海涅创作的初期,完全是一个浪漫主义者,但到了巴黎(波尔奈的活动也转移到这里)以后,圣西门主义的道德、社会纲领改变了海涅的全部人生哲学和艺术哲学,他的诗吐露了喘息于两次革命之间的欧洲的兴奋和敏感。他的爱情抒情诗有了一个新的背景:理智化了的浪漫主义、圣西门主义、沙龙、街道、城郊。但在他那最美丽的诗篇中也有回顾,有那在斗争过后、新的斗争之前的田园诗式的平静感;是一种文化的抒情诗风格。真正的浪漫主义永远是乐观主义的,它相信它的幻象、幻觉,相信它的欲望是万能的;所以没有什么灾难会使它清醒过来。海涅晚期的浪漫主义不是这样;这里,在徒劳无益的悲惨的照明中闪烁着阴暗的绝望。一个极端敏感的、娇弱的时代的崩溃在一个精巧的抒情诗人的心灵中讲话。这位诗人虽然戴着讽刺性丑角的小帽和铃铛,但他的心却在流血。

浪漫主义急于求得扩张,于是把内在的东西都赶到了外面,从狭隘的画室走向露天,振奋的心情把幽居于秘室的中产阶级精神带入街道和田间,好像在18世纪40年代的后期,浪漫主义作为精神的动力已经濒于枯竭。当前时代的问题是群众问题,是社会问题,鼓舞生活的精神是一种社会的精神。在浪漫主义进入将被称为现实主义的阶段,那在理性主义(Rationlism)的初期已经表现出来的社会问题,变得更加突出了。到19世纪中叶,社会主义发展成为世界观,成为一种社会的、文化的理想,而且开始被认为是人间的天国。在伦敦召开的一次共产党代表会议请马克思

844

(1818—1883)和恩格斯(1820—1895)起草了《共产党宣言》(1848),成为共产主义理论的基础。同年,卡尔·约翰·罗德贝尔图斯(1805—1875)——德国经济学家(《生产过剩与危机》的作者)——在普鲁士国民议会任职,只是因为他是一个保守的社会主义者,他要协助准备由资本主义过渡到财产国有制,他认为这种过渡是急需的。基督教的理想和资本主义的理想之间的冲突产生了社会主义的另一变种,即基督教社会主义;他们的领袖在报刊、小册子、小说中为劳动阶级讲话,而他们本人是牧师,谋求把教会纳入他们的社会改革斗争。就在这时期,实证派哲学的创建者孔德(1798—1857)把社会学(这是他自己定的名称)放在了他的科学分类中的最高地位。

居斯塔夫·库尔贝(1819—1877),伟大的法国绘画家,他在巴黎公社时期曾担任美术部的执政官,他曾宣称"现实主义主要是一种民主的艺术"。1855年他展出的绘画的题材是工厂、火车站、矿坑。杜米埃的资产阶级讽刺画、米勒歌颂劳动者的画,都显示了走向无产者的强大推动力,所以现实主义是把第三等级向下拉入第四等级。但这一切都并不意味着浪漫主义的根子已经死掉,它只是不再向上生长,但仍在平地上展开,因为浪漫主义绝不是和现实主义相对立的;在浪漫主义运动中已有了社会倾向的开端,而正在产生中的现实主义中的主观因素也是不能否认的。左拉自我表白说:"艺术就是通过一种气质来看到的一点点自然。"

现实主义既然以改变了的人生哲学出现,所以它的影响遍及人类活动的各个领域。现实主义可以是自然的、明显的,像在荷马史诗或在民间故事中那样;在那里,无论叙事者或者听故事的人都看不出高下有别的秩序等级,看不出哪些细节是应该突出的,哪些是应该省略的,他们对生活的一切现象的表现都同样感兴趣。拉伯雷的烈性现实主义也一样是自然而明显的。但后来一个时期,现实主义成了一种有意识做出来的姿态,发展成为一种口号,矛头指向理想主义的或是虚假的理想主义的性格刻画,它以真实性的名义反对之。因此,现代的现实主义在哲学上是以生活可以"按其原来面貌"描绘出来的这一可以争论的论断作为出发点的。其实,现实主义并非永远都是客观的。当它选择某些细节,进行最大限度的仔细观察时,这一行动就为主观性留下了极广阔的余地;而且只求观察事物细节的近似必然削弱艺术家或作家对整体、对形式的关心,从而驱使他创作出在形式上最自由、最没有聚合性的艺术,即小说和标题音乐。浪漫主义最擅长的体裁是抒情风格的体裁,不论是抒情诗本身,还是史诗、戏剧或交响乐。戏剧在雨果和他的追随者们的手上已经趋向于现实主义,现在更加大踏步地努力应用这一原则;相似的情况是:门德尔松描写"环境气氛"的序曲《赫布里底群岛》、《平静的大海》促使音乐家探索在音乐中更加现实主义地表现大自然。但是,正好像真正艺术性强的戏剧仍然继续在浪漫派的主观性与戏剧所不可缺少的某种客观性之间经受折磨一样,作曲家碰到了音乐固有形式这个重大问题。

845

政治的和社会的哲学影响艺术,一方面是由于历史的潮流,一方面也是由于浪漫主义的所隐含的理想主义的一种自然的反作用。政治意图虽然遮住了诗的意志,但它却撕破了悬在历史剧中的英雄与观众之间的悲壮的和幻想的纱幕。斯丹达尔(Henri Beyle的笔名,1783—1842)第一个离开纯浪漫主义的、温暖而多彩的境地,但他还不是一个真正的现实主义者;这位浪漫主义者的主观性冲破了他的戏剧天性。人间事物最客观的、最现实主义的描绘家是巴尔扎克(1799—1850),这位小说家废弃爱情,对于"本来面貌"的生活进行无穷止的分析。即使是他,在对社会的仇视态度中也还有一种浪漫主义的暗流;在他的辛酸中,在他带讽刺意味的赞扬中,常常闪烁着浪漫主义的悲壮之情。福楼拜全力实践现实主义,但在他的《萨琅玻》的东方色彩的光辉中也还保留着很多浪漫主义精神;只不过他以更加锐敏的眼光对事物进行窥探,对之进行观察和分析,这是浪漫主义者做不到的。

所以，现实主义并不是浪漫主义的对立面，而是它的继续，它的进一步扩展；正如浪漫主义是古典主义的继续一样，现实主义是浪漫主义的成就；它从打破的理想主义中、从觉醒过来的浪漫主义中、从符合社会的低沉的心理状态中兴起。作为对虚假的理想主义的反作用，它起着健康的作用。因为它使艺术更加靠近生活，大大丰富了文学和艺术表现的范围和手段，这一财富的大部分甚至在艺术和群众已经转过来反对它以后，仍被保留下来。

探寻包容一切的整体艺术

846

"如今只有我们三人在一起，因为我们很相像。"[①] 理查德·瓦格纳信中所提的三人一起的艺术家是：理查德·瓦格纳（1813—1883）、弗朗茨·李斯特（1811—1886）和埃克托尔·柏辽兹（1803—1869）。这是炽热的新的浪漫现实主义乐派的三个卓越音乐家。是什么促使瓦格纳把在人和音乐上完全不同的个性认为是在精神上相类似的呢？对这一问题的唯一的答案是：把他们联在一起的是他们的艺术具有着共同的根源，他们都在现实主义中保留了浪漫主义，他们都没能完成各自的使命。三人为了逃避艺术的奴隶性，都放弃了虚假的古典语言，三人都追求着不可达到的浪漫主义的理想，追求着无所不包的综合的艺术作品。在其他方面他们三人的艺术本质是不同的，所采用的途径也直接相对立。瓦格纳想要把一切结合到歌剧中去，柏辽兹则力图把一切（包括歌剧）都包括到交响乐中去；李斯特则梦想一种新型的音乐——"人文主义的音乐"，使剧院中的戏剧性因素与教堂中的虔诚因素相结合。这些都是一些显著的浪漫主义观念，但是他们的追求和实施远远离开了原定的目标。这三位音乐家的生活和活动在浪漫主义的危机中度过，这时的浪漫主义危机不断急剧增长，直到在瓦格纳的《特里斯坦》中达到了终点、归于瓦解。

浪漫主义都是一些理想主义者，贪得无厌的理想主义者；他们不能容忍任何确定的理想，因为那会限制了他们的理想主义；他们爱一切理想。柏辽兹、李斯特、瓦格纳同样被浪漫主义的理想所吸引，但他们有意识地、按着计划好了的哲学的和音乐的体系前进。浪漫主义者没有体系，他们是格言家，他们在短小的抒情形式中进行思维。现实主义者只知道由一定体系——如固定乐思或主导动机——支配下的庞大结构。他们没有一人作过抒写内心亲密感情的作品，甚至不写室内乐，只是李斯特有些钢琴曲和一两首歌曲可能接近于纯粹抒情性。浪漫主义的抒情是零碎的，但是这零碎并非孤独绝望的象征，它们不是精神的原子，而是单子；每一意念无论多么小，都是一个个体，因此它可以、且实际上在缩影中反映全貌。瓦格纳从《齐格弗里德之死》起步；但当他发现自己不能把他的计划和意念压缩在一部大型的乐剧中时，就把它扩大成为一套庞大的四联剧，对于被它的庞大所压倒和震摄的普通人是需要一个体系来作为向导的。但是，浪漫主义本质上必然是零碎的，因为它是那种对"无限"的渴望，而"无限"不能表现出来，只能暗示。柏辽兹试图预先精确规定听者的心灵所必须遵循之路，而瓦格纳建立了一座庙堂，在这里，达到了浪漫主义的最终目的——整体艺术品，可以代表国家的荣誉演出，并为国家的永久的光荣而矗立。

847

浪漫主义者也知道"酒神"——尼采和瓦格纳的神，但是他们只追求精神上的陶醉，从而求得幻想的自由。他们要酒，但并不真喝酒；他们追求女性化，掉入感伤主义；瓦格纳追求男性化，达

---

① 《瓦格纳—李斯特通信集》，莱比锡，1910，卷Ⅱ，第267页。

到了粗野的程度;他把文化与艺术的男性化选为自己的终身事业。浪漫主义者与其说是追求女性,不如说是通过女性追求爱情。浪漫主义的本质是爱情。所有这三位下一代的大音乐家都继承了很多这种对于爱情的热衷,但是爱情在他们的生活和艺术中变成了一种狂野、炽热的占有欲,也就是说变成了一种反浪漫主义的爱情。对于浪漫主义者,爱情是道德。诺瓦里斯说过:"每一卑下的情感都是对爱人的不忠。"施莱格尔认为"真正的爱情应该像一个秘密,一个奇迹"。瓦格纳却色情地感觉着、思想着,他的爱情所向无阻,是最后完成和同归于尽。神秘的"蓝色花朵"曾经是浪漫主义者带着憧憬色彩的爱情的象征;瓦格纳则用利剑和迷药求爱,他践踏着这花朵,用暴力去征服。

浪漫主义寻求着一种世界观,作为建立新的艺术的根据。它希望能在神话中找到。可以有把握地说,在浪漫主义思想中神话占着中心地位。在这方面,瓦格纳和柏辽兹继承了浪漫主义倾向,站在了浪漫主义的末端。但关于神话,浪漫主义的概念和现实主义的概念,是根本不同的。歌德、席勒和第一代的浪漫主义者,黑格尔和荷尔德林及其他人在希腊神话中看到了纯粹人性的象征,从个别中看到了一般,他们在个别的人物中看到了理想人性的代表。他们并不希望希腊神话的返回;他们所希望的是一种具有同样美感和爱情精神的宗教,一种达到"理想教"的高度的自然教。瓦格纳曾是领导人之一的所谓"青年德意志"运动,也是在寻找一种新的世界观,但它的审美世界观摆脱了一切神话的形式,而且——忠于现实主义精神——以活生生的生活形式来表现其自身。和旧的形式决裂,要求艺术与生活建立直接联系的艺术倾向是和神话不相容的。一个现代的、现实主义的艺术家只能利用神话来作为一种审美的虚构。瓦格纳从一个现代历史家戈特林① 的作品中得到启发,他想赋予神话以其原始的神秘气氛,同时又使它作为表达他的哲学信仰的工具。这样一种从历史到神话、从神话到哲学的直译,即使是对于像他那样具有非凡才智的人,也是不可能做到的——这一事实没能逃脱黑格尔美学的最伟大的弟子和继承人弗里德里希·特奥多尔·菲舍尔(1807—1887)的锐利眼光。菲舍尔是19世纪最具个性、最有才能的思想家。他是第一个、而且至今仍是唯一的对瓦格纳的神话进行独立批判的人。

848

起初,瓦格纳对于歌剧题材拿不定主意。浪漫主义戏剧的历史环境如斯朋蒂尼的帝国歌剧和法国大歌剧中那样的场面吸引着他。他甚至讨教过法国剧本作家斯克里布。在他放弃了巴黎舞台之后,写他的德国浪漫主义歌剧时,他还拿不定主意是写历史剧还是写神话剧。在他计划中的作品有《弗里德里希一世》、《拿撒勒的耶稣》。最后,"在他完全认识到纯粹的历史不足以成就艺术这一事实之后",他决定写神话题材了。的确,浪漫的历史主义的主要缺点被清楚地认识到了,但是拿什么来替代呢? 正像卡莱尔·勒南和泰纳一样,瓦格纳感觉到现代生活是和人的创造使命相违背的;它消极被动、缺乏意志,因此是不人道的。他感觉到人在逐渐地变成生活的奴仆,而人的命运本当是生活的主人,他感受到行动与思想的脱节正在把人抛向毁灭的深渊。而他决定要引导人类重返行动与思想、肉体与灵魂的统一,重返不脱离生活问题的创造性的活动。像尼采一样,他感觉到人类需要一种新的神话,一种新的但同时又是古老的神话。因此,他追溯到古代日尔曼的神话的创造力,重新起用德意志神灵和英雄所在地的瓦尔哈拉人,他想用音乐的魔力使纯意志和纯情欲的世界复活起来。在这个世界里现代生活的诸问题挣脱思想的牢笼,能在事业和行动中得到充分的表现。艺术必须重新放在宗教崇拜的中心,作为一种纯粹的、英雄的、神圣的行动的代言人(喉舌)。音乐、诗、表演以及造型艺术必须全部联合起来共同创造这一既新而

① 见戈特林:《论尼伯龙族之歌中的历史》,鲁道尔夫城,1814;以及《尼伯龙族与基伯利南》,鲁道尔夫城,1816。

又古老的信仰。瓦格纳在他的乐剧中所要贡献出来的就是这全新的、综合的、英雄的艺术，这供崇拜的愿望，这浪漫主义的最高希望。

新的乐剧和神话的创造者通过研究历史，认识到神话来自群众集体的宗教想象，它为有才能的个人的美学想象提供了材料。他接受了这些材料，把它作为艺术创造的正当题材。但是在现代，集体的想象力不再创造出材料；所以现代的天才就转而求之于自然与历史。在原始的神话中，神都是现实的生物，为人们所敬畏；对我们现代人来讲，他们是艺术上的虚构。瓦格纳从历史产生的神话目的在于创造一个富于创造热情的新世界，但它实际创造出来的却是舞台上的热情。849 这种英雄主义的巨大的诗的和音乐的表现，听起来美妙非凡，但却掩盖着深藏的虚伪。这种新的神话在舞台上有可能显得自然，但是其弱点就在于显得舞台化，它是为了制造效果而不是为了创造。瓦格纳的世界分析到最后，只不过是舞台上的神话。它是利用一些有效果的手法(主要是音乐)所唤起的一个虚构世界的虚假的光彩。当我们考察《罗恩格林》以后的瓦格纳的作品时，我们就会发现，在他情绪激昂、得意忘形的时刻，他不仅放松了对于题材的依附，而简直是放弃了它们。他从具体的戏剧方面转向了音乐方面。他曾要使生活和艺术更接近，但在他的乐剧中，现实世界被抛在了后面，听众和现实世界失掉了一切联系，甚至无法弄清在他们面前展开的情节。所以，这正说明这是浪漫主义已到了最后的阶段——梦幻的世界。也许这正体现了荷尔德林关于浪漫主义的名言："人在做梦时是神仙，人在思考时是乞丐。"

如果一切都真是这样的话，我们就仍然是在读一种浪漫主义的歌剧，还谈不上什么"未来的艺术作品"，我们用"opera"(歌剧)这个名称来叫这些乐剧——这在彻底的瓦格纳主义者看来也许是最大的亵渎——是完全正确的。但是，还要看看为这些浪漫主义歌剧的台本配制音乐时的情况来证实一下这个论断。瓦格纳这位叔本华的门徒从根本上来讲是一个音乐家，作为一个哲学家，尽管他精通辩证法和富于热情，他要为他的民族的天才树碑立传，但他毕竟压制不住其内心作为一个浪漫主义的音乐家的瓦格纳。他给朋友勒克尔的信中写道："没有音乐我就再也不能看诗了。"尽管他相信之所以如此仅仅是因为他的"诗的意图只有通过音乐才能得到阐明"，可是《莱茵河的黄金》——也就是四联剧的一开头，从^{b}E 低音开始的洪流就违背了这种论点。这种音乐像潮水般地以不可抗拒的力量涌出，直至他的理智加以阻拦时才停止下来。瓦格纳的乐剧的创作原则认为音乐只是为真正的目的——戏剧服务的手段，因此必须满足于退居次要的地位。说这个原则曾经或现在仍然被认真对待，这是不可信的。这个原则意味着单单戏剧本身就是独立自主的文学作品了。可是瓦格纳的所有的成熟的剧作(《工匠歌手》是例外，它几乎是一部"旧式的"歌剧)都是颠三倒四的，离开音乐完全不适于在舞台上演出。而他的音乐，不像任何其他歌剧的音乐，都是交响乐曲目中的宠儿和可靠的支柱。因此，所谓的歌剧改革把音乐在抒情剧中的地位抬得如此之高，以致具有了至上的威力；它可以脱离戏剧本身，独立生存，即使是最缺乏戏剧性 850 的 17 或 18 世纪的"音乐会式的歌剧"也没有做到这种地步。因为那时的互不连贯的、不合逻辑的返始咏叹调毕竟还是为人声写的抒情曲；它们离开人声、抛开歌词就不能生存。

现实主义者、哲学家、戏剧家、交响乐作曲家的瓦格纳所作的事，是他利用了浪漫主义所产生的和蕴藏的一切，然后以非常浪漫主义的方式把这一切联合在规模庞大的作品中。音乐的浪漫主义在瓦格纳的创作中达到了它的顶峰和它的毁灭。他完成了浪漫主义的最终目的——整体艺术品。但是瓦格纳和他的辩护者所宣告的整体艺术品意味着个别的艺术的终结，意味着无论纯戏剧或纯音乐都没有存在的理由；由于在他的戏剧中音乐占了顽固的统治地位，他们的这个主张就行不通了。纯戏剧和纯音乐仍然健在，易卜生和布拉姆斯恰恰能够在瓦格纳胜利的时刻站了起来。

无论作为文人或作为音乐家，柏辽兹的才干要小得多，但他在两方面都有一定的才能，这是不可否认的。柏辽兹也同样坚信整体艺术品，而且写下了他自己的剧作。“我的音乐总谱是在维吉尔和莎士比亚的授意下写出来的。”柏辽兹在《回忆录》中谈到他的歌剧作品《特洛伊人》时这样说。但是，这个作品只是从维吉尔的作品中摘出的一系列的插段，安排成为“场面”。它缺乏连贯性和一个主导思想。即使拿最宽的尺度来衡量，它也仅仅是在很小的范围做到了戏剧的要求。他把维吉尔的《埃涅阿斯记》切成了碎片，在他的音乐中他更多考虑的是如何提供景色的描绘、大型合唱的浮雕和富于诗意的场面，而较少考虑表达戏剧情节的热烈冲突。由于他的这种态度，所以剧中出现了无数明月当空的景色，还有许多精美细致但毫无意义的场面，这些场面显然都是按照最优秀的大歌剧的传统插在剧本中的。而在出现这种场面时，戏剧(如果有的话)就退居于次要地位了。编号的分曲——它们实际上就是这样的曲子，“说起来真可怕!”——在性质上都是很抒情的，但它们从来都不是戏剧性的。所以，尽管《特洛伊人》这部作品有多少优点，人们可以没有顾虑地断言柏辽兹在歌剧史上只占一个微不足道的地位，甚至于他的忠实的颂扬者希普也承认这个可能引起激烈争论的事实。“我们如果说柏辽兹的戏剧艺术和瓦格纳的巨大的创造是毫无共同之处的，这话是恰当的；柏辽兹的唯一的目标是歌剧的传统形式——这位大师是想创造一种与意大利歌剧相对抗的浪漫主义歌剧的。”① 歌剧《特洛伊人》包括一系列单个的编号分曲；有些写得很好，但它们是不协调的，缺乏联贯性，缺乏戏剧性的情节。至于柏辽兹所傲然宣称的所谓他的创作灵感来自维吉尔与莎士比亚的说法，也必须要加以严厉反驳。狄多和埃涅阿斯所唱的二重唱几乎完全用的是《威尼斯商人》末尾一节中罗伦佐和杰西卡之间的诗句(“在这样一个夜晚……”)，这种任意安排甚至使歌剧中可以找到的某些好的因素也被破坏了。一个自命为莎士比亚的敬慕者居然能把《无事生非》那样一出可爱的喜剧变成那么一部平淡无奇的叫做《比阿特里斯和本尼迪克》的歌剧，也是很难令人理解的。这只能证明柏辽兹对莎士比亚并不理解，他把莎士比亚当作了一个浪漫主义的伙伴，当作了一个拜伦式的人物。法国戏剧评论家在浪漫主义戏剧史中给了柏辽兹很重要的地位。② 他还常常被认为是瓦格纳的先驱。但是我们看起来，第一个论点是不能成立的，而第二个论点就歌剧方面来讲则更是毫无根据的——事实上都恰恰与此相反。当柏辽兹开始为他的《特洛伊人》写草稿时，瓦格纳的《莱茵的黄金》和《女武神》已经完成。同瓦格纳亲近的李斯特和维特根施坦公主对这些作品的总谱的每一页都很熟悉，他们在和柏辽兹通信时常常提到它们。柏辽兹曾试图以瓦格纳为榜样自己创造一套三部剧，这倒像是更可信的说法。下列事实可以为证：《特洛伊人》这部歌剧的原版是要用三部完整的歌剧组成的，其中两部已经初具轮廓，名为《特洛伊之陷落》和《特洛伊人在迦太基》。柏辽兹后来把这作品缩为一部真正的大歌剧。

851

我们继续探讨在浪漫主义的现实主义者身上的“对立的统一”时，我们就来到了最后的一个根本问题，即宗教。“我们整个的一生就是一场神圣的仪式。”诺瓦利斯如是说。的确，浪漫主义认为它的最终的命运就是弃绝尘世走向神界。不这样是不可能的；它必然要祈祷、要崇拜，因为宗教对它来说是社会的最高法令，它是个人与宇宙之间的最强大的代理人。正是这种信仰，驱使浪漫主义走向天主教，派遣新教徒到罗马去朝圣。由于他们重新发现了中世纪，于是他们就使“教会之母”复活了。因此，19世纪的浪漫主义者对天主教的重新活跃负有责任，因为他们觉得

① E.希普：《柏辽兹及其时代》，巴黎，1892，第225页。

② 见罗曼·罗兰：《现代音乐家》，巴黎，1908，论柏辽兹一章。

好像天主教满足了他们的渴望，而且体现了“为一切时、地和人所信仰的东西”。对于普遍存在的要求联合的浪漫主义的愿望来说，他们的天主教义也许只是前进了一步——在这里指的是一切宗教派别的联合——但基督教本身却的确是他们的宗教思想的基础。

瓦格纳作为一个诗人，无论在思想上、在志趣上都不是基督教徒；他是一个泛神论者，因为他的神是无法接近的，分散在数个生物中间，是一些半人、半神的精灵，他们掌握着世界的命运。他的这些人物的行为是和基督教的道德背道而驰的。而且他们基本上是与神为敌的。他把性生活加在这些神圣的动物身上——这件事本身就是神话中的最古老的前基督教因素之一，而《女武神》的题材本身就是乱伦，是两个半神人物的近亲相奸，齐格弗里德就是这种结合的结果。瓦格纳的宗教哲学的基本思想中还包含另外一种古老原始而天赋的感情，就是人和兽的亲属关系，“人类的这种原始的感情，无疑是不同形式的图腾的最牢固的基础，而瓦格纳确实把它最确切地表现出来了。沃旦对他的后裔、对他的仇敌来说，是和狼等同的；他过着严酷的隐士的生活，在森林中为一切生物所追踪，他自己命名为狼。”[①] 沃旦的后裔保留着这个氏族的特征，狼的两个孩子之间的乱伦关系是原始的、彻底非基督教感情的必然结果。 852

所有这些思想都有其光荣的传统，而且曾是一些最伟大的诗人的思想的一部分，但他们完全超出基督教教义之外。在这以后，发生了突然的转变，一种典型的浪漫主义的走向基督教理想的转变。原来在浪漫主义歌剧中只是当作装饰出现的、而且在《罗恩格林》以后被放弃了的东西，如今在《帕西发尔》中却变成了自我牺牲、自我克制和在永恒中求得净化和超脱的欲望。李斯特和他的家庭给瓦格纳的影响，他们的温暖而神秘的天主教气氛，对瓦格纳的宗教信仰的改变起了很重要的作用。但是，这皈依是真的吗？

帕西发尔迫于虔诚的信仰力量弃绝尘世生活，从而洗刷了人间罪恶。生气勃勃的瓦格纳，敬奉酒神的瓦格纳，信仰奥尔菲斯的瓦格纳，纯粹创造意志的音乐翻译，突然讲着基督教的虔诚了。他言不由衷。瓦格纳是一个物质主义者，是一个现实主义者，他是从生活斗争的漩涡中聆听永恒的诗的声音的，他不可能在宗教中寻求赎罪和解脱。瓦格纳具有通过费尔巴哈的自然主义的唯物主义求得解脱的思想，他同时和叔本华一样，相信生活是由意欲与成就形成的，而满足，即使是强烈欲望的满足，结果也是一场空，因此它们的主人公无不在满足的发作中灭亡——对于瓦格纳这样一个人，只有艺术可以给他以最深刻的启示，而不是宗教。因此，《帕西发尔》不可能变为基督教赎罪的戏，而只能是宗教艺术的替代物。而这一点瓦格纳相信他能够用萦绕在云雾般的宗教气氛中的纯粹伦理道德表现出来。但即使这一点，他也未能做到，这部歌剧里尽管有许多壮丽的篇页，但由于其主题思想的不明确，使得这部作品的庞大规模和它的内容完全不相称。

由于《帕西发尔》的宗教气氛，这部作品曾被认为是一部神圣不可侵犯的、不容争辩具有宗教教仪的力量和尊严的作品。但这只是德国和英国音乐家与歌剧观众的意见。德国人之所以这样认为，是由于他们对于任何精神化的事物，都乐于赋以形而上玄学的意义，而《帕西发尔》在这方面达到了很高水平；至于英国人则是由于歌剧的宗教题材解除了他们固有的、不可克服的怀疑（我们已经看到过亨德尔曾用了多长时间才发现了不列颠人所愿意接受的歌剧形式）。属于其他文化传统的音乐家和音乐爱好者都不持这样的看法，他们没有形而上学癖好的约束，他们对待音乐的态度是估量不到的东西就不去估量。他们都承认这部作品中的音乐有许多地方很美，但他们大部分人都接受不了这部歌剧作品本身的夸张而造作的象征主义。 853

① 丹尼斯·索拉特：《文学与神秘传统》，伦敦，1930，第30页。

在瓦格纳的音乐中，没有比《帕西发尔》第三幕的前奏曲和整个写耶稣受难日的一段更安详优美的了。虽然必然承认，这部剧中某些人物的性格也表现了瓦格纳对于人性的奇怪想法……克林索尔是《帕西发尔》中最美好的人物……这个灵巧的魔法师，这个恶棍，他不仅是这部剧中的唯一有人性的人物，而且是唯一有道德的人物。这部剧展示了最虚伪的道德的和宗教的思想，而青年帕西发尔就是这些思想的英勇而愚昧的拥护者。简而言之，这是一部基督教的戏剧，剧中没有一人愿意自我牺牲，虽然牺牲是基督教的最高尚的道德之一。①

这位经历过瓦格纳时期的富于才华的法国人认为只是荒谬和虚假的东西，在缺乏经验的年轻朴素、不通事故的斯特拉文斯基看来，简直是无法忍受的。"拜罗伊特的这部整个的喜剧，连同它的那些可笑的仪式，不简直就是一种宗教仪式的无意识的模仿吗？这种把艺术当作宗教，把剧院当作庙宇的不恰当的、亵渎神明的想法，早就该被消灭掉了。"②

教堂音乐和交响－戏剧的新倾向

浪漫主义是对启蒙运动的一种叛变，它以重新恢复了的神秘主义和好战的教会，来反对启蒙运动的本质上是清醒冷静的宗教思想。我们从浪漫主义的一开始就看到了它的宗教倾向，这倾向采取的形式是重新恢复和加强天主教。1814 年教皇庇护七世把耶稣会重新建立为世界性组织，加速了天主教的恢复过程。复兴的天主教和浪漫主义势力的联盟既支持了恢复过去的东西，又支持了符合时代精神的新的艺术创造。但是由于天主教的特殊性质，由于它对传统的尊崇，结果引起了传统与进步之间的潜在斗争，同时也促成了许多妥协。在瓦肯罗德尔的影响下，在一些首要的浪漫主义者的文化天主教主义的鼓舞下，一群渗透着中世纪的、复活了的理想的德国绘画家试图重新掌握中世纪的姿态和感情。在本世纪初，他们旅行到罗马，在那里组成一个社团，根据他们定居的一个弗兰西斯修道院的故址命名为圣·伊西多罗教友会。后来他们被称为德国世俗教友或拿撒勒人。有些最杰出的德国画家如奥韦尔贝克、法伊特、科内利乌斯、施诺尔都是这一集团的成员。他们的影响及于整个德国，其中有些人最后返回德国。在这时期，人们对于旧日的合唱音乐再度感到兴趣——这是天主教活跃的必然结果。随着蒂博和巴伊尼的活动，在 19 世纪第二个四分之一的时期中，一个真正的帕莱斯特里那的复兴开始了。③ 这个运动的扩展，逐渐形成了一种历史性的现象。在德国，这种复兴的、没有时间性的无伴奏合唱艺术特别发达。如爱德华·格雷尔（1800—1886）和海因里希·贝勒尔曼（1852—1903）等作曲家都能重新掌握过去合唱音乐大师们的技巧；格雷尔的十六声部的无伴奏弥撒曲，是一个风格纯净的突出的作品。但这只不过是虔诚的仿古主义，而且只是一种温室中的艺术。它离不开玻璃屋顶，不能移植到露天的园地里。音乐学这门科学的兴起和早期教会音乐集的开始大量出版——如柯莫的《圣乐集》（1839

854

① 克洛德·德彪西：《反对外行艺术家的克罗什先生》，伦敦，1927 年，第 110 页。
② 伊戈尔·斯特拉文斯基：《自传》，纽约，1936 年，第 60 页。
③ 见本书，第 233 页。

年开始出版)和《荷兰音乐作品集》(1840)为19世纪下半叶出现的许多音乐专集的先驱,大大促进了复古运动。在启蒙运动世俗化时期散失的或甚至被丢掉的音乐手稿和早期印刷的音乐书籍又开始被图书馆和教会收买回来。建立了宗教音乐的研究所,教堂的合唱班扩大了,而且加紧了训练。在天主教音乐中最重要的反应是人们对格里高利圣咏的兴趣又复活了,而且承认了它在教堂音乐中的最高地位。当关于格里高利音乐的现代的、历史的、科学的知识尚在幼稚时期,在极不得体的风琴伴奏大量涌现的时候,索列斯米斯的本笃会在修道院长盖朗热的领导下,开始了划时代的格里高利圣咏搜集和恢复的工作。

由凯基利恩社联合并组织起来的复旧运动和帕莱斯特里那的复兴,创造了一种在音乐其他一切领域中普遍承认的宗教音乐的风格,它不仅在形式和精神上而且在语汇与技巧上排斥比较近代的音乐。由于它没有什么特殊的性格,所以有可能希望得到全世界的普遍接受。这种音乐陈旧不堪,根本缺乏生气,并远离生动的宗教艺术的真正源泉。从此足以说明热衷于这种音乐的作曲家们,认识不到在过去各伟大时期中,一切宗教音乐都是站在当代艺术的最前线;而且,除了必须对风格形式和宗教仪式进行考虑之外,对民族的特点和任何其他种类的音乐一样,也是必须加以考虑的。 855

伟大的三人小组中的两位天主教作曲家——柏辽兹和李斯特,都受到浪漫主义运动的宗教观的影响。但他们的反应,无论在音乐上和在性格上都是不同的。二人都是从勒絮尔的革命的教堂音乐出发。但是柏辽兹毕生都保持了这种音乐的基本特点,而李斯特则克服了它的一些缺点,把他的基本上现代的音乐和格里高利精神以及凯基利恩会运动结合起来,从而创造了一种全然属于现代的、带有个人特色的、但又符合宗教仪式要求的宗教艺术。乌尔施普龙作为一个传教士同时又是天主教教会音乐的重要历史学家曾经说,李斯特如加以必要的改动可以比作奥布雷赫特。[①] 李斯特和这位伟大的尼德兰音乐家一样,采用格里高利圣咏主题,由于在其强烈感情压力之下,有时超出了教仪所要求的表情范围,但经常又重新返回到热忱而温顺的情绪中。

聚集在法国王座与教会周围的19世纪20年代的一代青年诗人,从夏多布里昂的《基督教的诞生》中学到了对宗教的热爱。这种新的宗教理想不久就和政治思想联合起来。当时浪漫主义正在兴起,它反对古典主义,认为古典主义缺乏宗教感情,而且在它的神话和好古癖的背后隐藏着一种"异端精神"。但不久,天主教的保皇派们就被自由主义的政治思想的吸引力所征服了。拉梅内(1782—1854)宣传在王权政府统治下,教会不可能有自由。在他的强有力的引导下,他们追求自由言论和自由出版所支持的民主,反对君主专制。他们得到了真正的宗教必须支持自由的需要的结论——圣西门主义。虽然这时作为运动已失掉了人们的信仰,但它对于新的宗教思想的发展是有贡献的。它的影响很快就在文学艺术中有所反映,而且促使雨果给浪漫主义下定义为艺术中的自由主义。

对启蒙运动起最大推动作用的国家,自然在宗教音乐的衰落方面表现得最为突出。凯鲁比尼还健在,但他的雄伟的宗教音乐不属于这一时期;它的崇高的、古典的创作特点与时代不相称。拉梅内所倡导的运动对李斯特和其他侨居巴黎的外国人士曾发生最强烈的影响。下面来看看新的天主教思想如何深刻地影响了他们的音乐创作。浪漫主义时期的法国代表作曲家——柏辽兹没有加入这个圈子,他是一个热衷于"古代的高贵的趣味"的人。但是实际上,他热衷的正是革命的、拿破仑式的豪言壮语,是勒絮尔和斯朋蒂尼式的"古代的雄伟风",也即是浪漫主义者所抱怨 856

① 见奥托·乌尔斯普隆:"天主教教堂音乐",载比肯:《音乐学手册》,波茨坦,1931。

的"异教风",而不是古典的"希腊主义"的理想。的确,柏辽兹追求巨大的东西,证明他回到了法国大革命和拿破仑时代的作曲家们当中,那时候他们聘用大队的歌唱家和演奏家,参加大规模的露天广场庆祝会。在柏辽兹的旺盛的想象力中,从勒絮尔继承下来的幼芽得到了发展,他准备要赶上并超过他的前辈们在巴黎练兵场上所做到的一切。当他第一次看到罗马的圣彼得大礼拜堂时,他立即决定要用一种同等规模的宗教音乐来和它的巨大的建筑相匹配,计划写一部"巨大的清唱剧",标题是《世界末日》。这计划最后实现了。他写成了《安魂弥撒曲》和《感恩赞》,这两部作品纯系戏剧性的,与宗教礼仪全不相干——和雨果的诗篇《卫戍官》一样,是借题发挥,向拿破仑致敬。在别的方面,这种影射是不明显或甚至不是真心诚意的。但在这些合唱作品中经常出现某种军队的音调,仿佛它们仍然在为拿破仑皇帝唱赞歌。

柏辽兹对宗教礼文既无感情,也不重视。当礼文的词句和他的目的不符时,他毫不犹豫地加以修改。《安魂弥撒曲》将不失为一部天才的作品。但天才略具病态,而且这作品完全不属于宗教音乐的范围之内。柏辽兹在这部为死者所作的弥撒中所见到的全部内容就是死亡的凶噩的纠缠,死亡的悲哀;他看到了牺牲者的尸体,却不考虑他们生前是否曾有灵魂;而复活只不过是给了他一个进行戏剧性描绘的机会而已。像他那样用无动于衷的口吻歌唱 dona eis pacem("让他们安息吧")的大作曲家是很少见的。虽然如此,这作品常常上升到很高的高度,表达巨大的灾难很有效果,有时确实写得紧张强烈扣人心弦。但是这种效果往往完全是借材料的分量得来的。如果剥到它的本质,音乐往往就显出只不过是些毫无意义的号角声。简言之,柏辽兹的《安魂弥撒曲》是在写阴森的音响方面作了一次壮丽的实验。柏辽兹的《感恩赞》同样有力,同样不平衡,同样缺少宗教祈祷的精神和灵感。很令人奇怪的是柏辽兹写的作品中,给人具有宗教精神和音调印象的唯一作品是他的非教仪清唱剧《基督的童年》。《安魂弥撒曲》和《感恩赞》中的庞大的管弦乐队在这里被优美而纯洁的合奏所替代,处理合理而细致。其中有写得很好的篇页,如第二部分写从埃及逃走,几乎通篇都引人入胜。但仍有很多地方奇异古怪,没有什么音乐实质。

857

柏辽兹缺乏对于精神事物的理解,他没有沉思冥想的能力,他是一个性情火热的音乐家,和一个宗教音乐家相对立。他那毫无拘束的音响的想象力使他不得安宁。他的管弦乐队没有一刻停歇,它经常在变动,从这一种色彩到另一种色彩,有时清澈而优美,有时粗糙而庸俗,很像那些罗西尼最坏的模仿者的嘈杂的歌剧管弦乐。柏辽兹在他的《回忆录》中谈到他的《安魂弥撒曲》(用了五个管弦乐队)中的"神奇号角"一章时,说它的"宏伟是那样惊人"以致合唱队里有一个队员在演唱中间神经错乱。当时的评论家们也谈到这次演出是一次"胜利的成功"。现代赞扬者们则惊叹这个音乐总谱所表现的配器高度技巧,仿佛从来没有人谈到过这部巨大的作品和为死者的灵魂所作的祈祷有什么联系。"那只给上帝以次要地位的人,就是不给他什么地位。"的确,这曲子的入祭式的真正祭词是"伟大和成功",而不是什么"我的灵魂升向天神"。

李斯特在一篇文章《论未来的宗教音乐》(1834)中,主张改良宗教音乐,使之适当尊重宗教仪式;他认为音乐从来就注定有这样的任务,因为它在基督教信仰中具有其历史的地位,而且它有感动鼓舞人的力量。这种新型的音乐,承认上帝和人民是它的灵感的源泉(这种思想显然来自拉梅内),它可以从任何地方(无论教堂内或教堂外)汲取有益的影响。的确,引导人类真心地信仰上帝,这就是它的新的意义和目的、它的内容和实质。这种新的艺术,他称之为"人文主义的音乐"(humanistic music)。这种音乐结合戏剧和教堂的手法,既有戏剧性,又神圣、威严而朴素,强壮而谧静;它将是艺术中的"曙光"。"望那得救的时刻到来吧,到那时诗人和艺术家将会忘掉群众,而心里只有一个口号,即:人和上帝。"年轻音乐家李斯特的这番话显然反映着浪漫主义"整体艺术"的思想。

李斯特从来没有放弃"人文主义的音乐"的观念,我们将会看到它在其他类型的作品中反映出来,并在其清唱剧《基督》中达到顶点。现代器乐的宗教音乐和瓦格纳歌剧《帕西发尔》的设想都发端于这篇最早的论文。李斯特穿上僧衣曾引起当时人的惊奇,尤其使那些通过他的第二匈牙利狂想曲来看他的毕生事业和个人性格的人们感到迷惑不解。实际上,李斯特之热衷于宗教在这篇论宗教音乐的文章中已经开始,而在他的事业的一开始,他已经打算加入僧侣的行列;所以,每当炫技演奏家的紧张生活变得无法忍受时,他就滑至在僧侣生活中求得平静而舍弃一切的边缘。整个一生,他一直是一个热忱的、积极的天主教徒而且强烈地热衷于神秘主义。宗教的情绪在他的头脑中逐步占了统治地位,直到他终于按立圣职,以新取得的宗教地位促进宗教音乐的发展。 858

在后来的年代里,他写了许多宗教音乐,如弥撒曲、连祷曲,还有诗篇歌等大大小小的作品。其中突出的是大型的管弦乐弥撒曲。它们既辉煌绚丽,又有突然而来的温顺,使人忆起巴罗克时代帝王的华丽壮观的风度,在交响乐式的弥撒史上开辟了新的一章。此外,还有两部大型的清唱剧:《基督》(1866—1867)和《圣伊丽莎白》(1862)。李斯特的世俗作品中也不缺少秘密的、宗教的因素;他最初的一部交响诗《山上所闻》以及《浮士德交响曲》的末乐章,是两个最有说服力的例子。在这些作品中,他的新的精神倾向创造出一种新的风格。

这两部清唱剧都和亨德尔的清唱剧截然相反,它们完全是天主教精神的表现,是一个虔信宗教的心灵的主观忏悔。亨德尔的清唱剧是民间的戏剧,而李斯特的贵族的、天主教的宗教音乐是早先"神圣戏剧"的现代同类作品,远离新教清唱剧的精神。这两部清唱剧偶然被搬上舞台演出,效果完全不对头,因为它们都保留着清唱剧的一个重要的因素——幻想的、沉思的因素,如翻译成为具体的现实的东西,就遭到了损害。李斯特原来的设想和由它促成的《帕西发尔》的设想之间有着根本的不同,因为李斯特的论文中所主张的"剧院与教堂的结合"不应按字面去理解。他所指的剧院是指宗教音乐的一种正当的、古老的成分,而不是指一般的戏剧因素。不论是格里高利圣咏的和复调音乐的一些中世纪的因素,在古诺和弗朗克的清唱剧里显得那么肤浅的东西(虽然两位作曲家的诚意是无可置疑的),在这里都很成功地和现代交响乐作曲的技巧结合在一起。中世纪教仪剧的精神重新得到恢复,因为在整个作品中翱翔着宗教的喜悦之趣。这是真正的天主教式的,但却不显得陈旧古老。尽管这些清唱剧的长篇管弦乐插曲(间奏)常常流于音画的性质,尽管有些段落具有明显的戏剧性,几乎接近歌剧的风格,但这毕竟是天主教音乐中已经常常见到的因素,而且和天主教的精神相符合。对生之乐趣的明显的、坦率的表现,特别是在器乐部分,也是天主教的精神;它们并不破坏宗教情绪,而是有利于这些作品富有特点的统一。在《基督》这部作品中李斯特所创造的"超格里高利式"的音乐语言对于宗教音乐的未来产生了深远的影响,对于像《帕西发尔》那样的作品,形成了最强烈的刺激。

柏辽兹

859

在本书第一章论及古希腊的半神话、半历史性的音乐时,在许多传奇故事中,曾提到过一个有文献为证的事实,即一首名为《波提亚的诺姆》① 的标题音乐。从那邈远的年代起,标题音乐

① 见本书,第9页后。

就以音乐作品的一种类型散见于历史记载之中。在中世纪的神秘剧音乐中,在"新艺术"的器乐伴奏中,在雅内坎的伟大的文艺复兴尚松中,在库瑙的圣经奏鸣曲中,在泰勒曼的组曲和序曲中,在巴赫的著名的《送兄远行随想曲》中,在迪特斯多夫和贝多芬的交响乐中,在无数其他作品中,都曾出现过描绘的和象征的因素。标题音乐虽然有这样长远而经久的来源,但作为作曲家的整个艺术可以依据的美学原则却是贝多芬以后的产物。而且作为一个全新的倾向,主要见于柏辽兹的交响乐。过去只是一个创作上的很不重要的、偶然的放任现象,如今被柏辽兹提高到了作为创作的构造原则的地步。

提到法国文学上的浪漫主义,立刻使人想起一大堆人名。但在这时期法国却只有一个突出的音乐家——埃克托尔·柏辽兹,他的"器乐的戏剧"——他这样称呼他的交响乐——创作,使他能与雨果及其他浪漫主义戏剧家们并驾齐驱。他同他们一样好写粗犷的、恶魔式的、恐怖的题材和情绪。由于这种偏爱,表现的重点往往从内在的、主观的事物转移到外在的、幻想的事物。因此,就需要描绘的和装饰的想象力,将注意力集中在现象的特别突出的方面。过去一切时期的法国音乐的天才们最大的特点就是追求文学性的表现和描绘性,而听众在判断一件无论器乐或声乐作品时,主要的标准仍然是看它能否作诗意的解释。由于文学潮流的影响,使这由来已久的法国人的欲望更加迫切。它驱使柏辽兹去创作一种或多或少具有明确故事内容的交响乐曲。同时,在普遍的浪漫主义要求"整体艺术品"的趋势下,促使柏辽兹把交响乐变成了一种"无人声的戏剧"。他使诗在作品中和交响乐的器乐部分充当相等的角色。因此,必须把柏辽兹看作是瓦格纳的对手,他们从事同一任务,但是为完成这任务两人所采用的方法则完全相反。

柏辽兹诚心诚意地相信——他的两个伟大的伙伴也是这样——他的艺术扎根于贝多芬的交响乐,他继续着这种交响乐的理想。按他的解释,这理想就是用音乐体现诗的意念。他相信通过标题音乐可以做到这一点,但他却认识不到这种概念是和交响思维完全相反的。柏辽兹的整个设计是文学性的,而交响乐则只符合抽象的音乐设计。必须想到,贝多芬的音乐即使是在所谓标题音乐的作品(第三和第六交响乐、"告别"钢琴奏鸣曲、A 小调四重奏)中,其"构造"也是服从于纯粹抽象的音乐冲动。保留一个奏鸣曲的形式结构,又要使之服从规定进程的音乐之外的标题内容,这是绝对不可能的。须知,贝多芬在创作《莱奥诺拉序曲》时也曾遇到过同样的问题,而他的最后决定是放弃"标题内容"。正因为如此,我们不得不说"标题是强加在"柏辽兹的交响乐上的,而不是简单地说他写了标题交响乐。因为尽管他可以在一部交响乐作品前面写上一段很长的故事,他并没有超脱传统的交响乐结构。他的划时代的《幻想交响曲》有缓慢的引子、奏鸣曲快板、第一和第二主题、呈示部、再现部等等,习惯上的"第一乐章"的一切特点它都具备了。描写的和"幻想"的因素是附加上去的,是缚在 18 世纪交响乐的框框上的。这里并没有任何新鲜的东西,因为在柏辽兹的初期,"性格音乐"的口号已经很流行了,而且代表着法国作曲家们所承认的目标。采用主导动机的做法也不是新鲜事,我们已经看到它是 18 世纪末歌剧音乐中的普遍手法。用主导动机来回顾戏剧情境来源于最早的歌剧中咏叹调之间或个别场景之间的过门。不过现在它发展了,它不仅在主题方面,而且在特定乐器的音色上(如柏辽兹在《哈罗尔德》交响乐中用中音提琴联系哈罗尔德这个人物)成了剧中人物的象征。严格遵守这一原则会使一个作曲家的自然的音乐本能受到削弱,而乐思的纯粹音乐的延续受到预定的故事过程的干扰。一个主题的戏剧的、心理的变化,一种不是由音乐形式的冲动而是由标题的要求所引起的变化,必然与音乐逻辑发生冲突。具有瓦格纳那样的音乐才能的人,面对这种困境,可以用他的意志克服素材与技术上的障碍。但在柏辽兹——理查德·施特劳斯的情况比柏辽兹稍好——就由于强加的主题

上的或其他方面的变化破坏了音乐的自然流动，从而使原来设想得很好的乐思遭到破坏，令人感到痛心。柏辽兹在主题的创造方面是最弱的，他常常使它流于浅薄，以致有些评论家说他根本没有什么音乐才能。这个意见显然是不对的，但如果考虑到他为了音乐以外的原因而宁愿破坏音乐逻辑，这种意见也是很容易理解的。值得注意的是这些评论家中不仅包括门德尔松、舒曼、李斯特和瓦格纳，而且还包括那骄傲地自封为"法国音乐家"的法国音乐的热心捍卫者德彪西。"他在和声上所采取的自由使音乐家们惊慌了——他们甚至称之为错误——还有他那'去见鬼去吧'的风格。"① 861

柏辽兹的交响乐作品表现出理智与本能的悲剧性的冲突。他在戏剧上的意图，由于他不能摆脱传统的、过时的作曲公式而步入歧途。因为把诗的、剧的构思和标题内容应用在任何明确的形式结构中，结果必然是失败的。当柏辽兹面对一个大型作品时，"古老的交响乐"的精神总是纠缠着他。在他的交响乐作品中，主要的乐章使他深感不便，他依靠了多么原始的奏鸣曲结构，看来令人吃惊。这些交响乐的奏鸣曲快板回到了曼海姆乐派所用的、古典主义以前的"协奏"交响乐的形式。这种形式运用的是反复出现的"过门"，而不是连贯写下来的乐段。此外的其他乐章是交响诗或交响情景，在这里他显得自如多了；在这些乐章里，他的狂热的想象力得以自由驰骋，曲子上只加上诗意的或戏剧性的暗示的题目，只规定其情绪而不求描写准确的行动，正是在这时，他写下了最有创造性、最天才的音乐。《幻想交响曲》中的"女巫的节日"和"断头台进行曲"、《罗密欧与朱丽叶》中的"玛勃女王"、《浮士德的劫罚》都有某种新鲜的东西，那就是音响；为音响而音响的音响；产生乐思的音响。在这些作品里，他的精神体验是那么强烈，以致他能赋予平凡的旋律创作以惊人的感动力。他的管弦乐队掌握了一种从不静止的、经常变动的丰富的色调，引人入胜。因此，他的管弦乐队写法从粗野的合奏效果到最纤弱的絮絮细语，对比变化多端。但在这些交响乐描写景物的音乐中，几乎每一首里都有些陈腐的俗笔。就在他那些最夸张的浪漫主义的谈吐之中，总还一直保留着古典主义的痕迹。是这潜在的痕迹破坏了他的交响乐式的主要乐章，但它也促使柏辽兹写出了最完美的篇章，如标题为《玛勃女王，或梦幻的女仙》的《罗密欧与朱丽叶》的第四乐章。在这浪漫主义的题目下面有一个简单的字样——"谐谑曲"；的确，这一乐章是一个地道的谐谑曲，在这里放弃了解释莎士比亚的工作，一任其幻想力享受到罕见的自由。其结果非常引人入胜，使人们惊奇地看到像柏辽兹这样一个热情奔放的音乐家，如果他不恪守那些严格地强加在自己身上的激烈的美学成见的话，他可能变成什么样子。这首"谐谑曲"无与伦比，使人永记不忘。它作为永久新鲜的大胆的音乐创造活在每一个音乐家的记忆中。 862

柏辽兹用严格的、准确的词句把他的观念传达给听者，从而制约其想象力，使之与一定的联想相联系；于是他就不得不对音乐的表达加以理智的控制。他不让听者直接地、作为一种主观的体验来接受作曲家的感情流露，他强迫听众采取一种遏制自然情感的客观态度。由于标题内容试图把听者的想象力引向一定的方向，作曲家就必须依靠更加具有明显特点的、色彩丰富而生动的音乐语言，更加追求现实主义的、几乎可以看得见的效果。经常不断地探求具有视觉力度的表现方法，使柏辽兹在音乐上走入歧途，因此德彪西把他叫做"音乐上的怪物，一个例外……不大懂得音乐的人所喜欢的音乐家"。柏辽兹把"幻想交响曲"称为"器乐剧"，其他交响乐继续追求这一浪漫主义的理想——即综合的艺术作品。我们已经提到过柏辽兹是从完全不同于瓦格纳的角度来从事这一工作的，因为他在交响乐中创造音乐戏剧。他有时也采用人声和合唱，我们对此不可

① 德彪西，上引著作，第151页。

有所怀疑。在柏辽兹的《罗密欧与朱丽叶》总谱前面的标题题辞中有一段话,它和格鲁克在《阿尔切斯特》前面写的署名序言,或瓦格纳在《歌剧与戏剧》中的宣言一样,具有同等重大意义。"这种爱情的崇高使作曲家那样难以描写,以致他不得不给他的想象力以唱词的明确意义所不允许的自由。所以他求助于器乐的语言。因为器乐语言更加丰富,更加变化多端,不,变化无限。在这种情况下就得出了无以伦比的更加有力的效果。"这的确是一个令人不解的文件:一个交响乐作曲家在为他自己在交响乐中求助于纯粹器乐作辩护哩!无怪乎圣-桑称柏辽兹是一个"活生生的自相矛盾的人"。但是在这段前言中所表达的思想并不自相矛盾,这种心理的、音乐的意念也并非只是柏辽兹一人所具有的典型特征。一个缺乏真正抒情感但却赋有强大的音响描绘的想象力的作曲家,自然而然地就要去寻求器乐语言了。在柏辽兹身上我们看到了这种想象力的无限发展会创造出什么样的奇迹。我们也将会看到音乐戏剧的信徒瓦格纳在他为舞台进行创作的关键时刻,实际上就是采用了这个前言中的主张。

柏辽兹虽有自己的信念,但他认识到"交响剧"是无法实现的。因为戏剧需要好几个人物,每个人物都需要许多音乐的象征——我们不要忘记"固定乐思"不是一个主导动机,而是一个象征人物的"主导旋律"。他的单音旋律的动机主题的技巧很原始,甚至无法应付奏鸣曲快板的相对简单的主题群。因此,他在这方面的最大成就是《哈罗尔德》,一个独角戏,它给我们表达的是在世界不同现象的背景下反射出来的一个人的精神状态。在柏辽兹的其他交响乐里我们就看不到剧中人物了,但他对那无法实现的浪漫主义的理想的追求仍要继续,在《浮士德的劫罚》中,他试图"从歌德的《浮士德》中提炼出音乐的精华"。这部作品里的思想和音乐的大部分都不是什么新的东西;实际上,他的作品第1号就是"选自浮士德的八个场面",这是1828—1829年的创作,是在《幻想交响曲》以前的作品。十七年以后,他又把这八首曲子改编为一部"戏剧性传奇",这是一种介乎戏剧性交响乐与真正的音乐戏剧之间的类型。以前的八首曲子已经具有惊人的创造性,而且很有意思。经验丰富的柏辽兹在他第二次改写中使它在这方面更加突出。这部"戏剧性传奇"中充满了迷人的音乐。很有意思的是,最优秀的仍然是那些幻想得以自由发挥的曲子,它们和"歌德的《浮士德》的精华"只有很松散的联系。这所谓精华在柏辽兹的头脑里是稀奇古怪的;他自称为歌德的崇敬者,但处理这位德国诗人的诗意正像他对待莎士比亚和维吉尔那样放任自由。所以我们看到那德国的主人公被搬到匈牙利的平原上,为的是可以"信服地"利用一下匈牙利古战歌——拉科齐进行曲,我们也就不必感到惊讶了。尽管充斥冒险的文学精神和旧式的追求"庞大风格"的嗜好(天使的合唱,柏辽兹要求由二三百人组成的童声合唱队),但得到补偿的是他的音乐有很多地方很奇妙,有时有极强烈的雄辩力。

863

《浮士德的劫罚》向着真正的音乐戏剧迈进了决定性的一步。这时柏辽兹改变了他的进攻路线,侵入了舞台本身。他的第一部歌剧《本韦努托·切利尼》,剧词是瓦伊和巴比埃写的,而他后期的歌剧——《特洛伊人》和《比阿特里斯和本尼迪克》的剧词却都是他自己的文学创作。这样,反对瓦格纳的敌手,作为一个名符其实的音乐戏剧作家走进了瓦格纳轨道。我们已经看到这个格鲁克的信徒,戏剧真实性的信徒,不止一次地屈服于那些他曾无情训诫别人的俗套。舞蹈、咏叹调、咏叙调、宣叙调、哑剧、豪华的进行曲等等以及法国大歌剧的其他陪衬在他的歌剧作品中比比皆是。为了一个有效果的器乐曲或长篇的咏叹调,他不惜中断戏剧的连贯性。戏剧的意图和它们在声乐上的体现经常是从音乐出发的,从剧词出发的程度较少。因此,柏辽兹在这一领域的活动又一次受到过时的旧法则和新意图之间的冲突的干扰。柏辽兹在交响乐和其他器乐曲中,只有当他摆脱古典交响乐的构思和形式的桎梏时才达到伟大的地步。而他在歌剧创作方面则不

864

同，在这里，他只有返回到其前辈们的戏剧性的带伴奏的宣叙调时才取得最好的成就。

这个有着火山般热烈性格和强烈想象力的人，在他的艺术事业的终点，回顾过去，看到到处都是未曾实践的诺言和没有达到的目标，他对于自己努力的总的成果深感不满。他那白热化的、不驯的主观性妨碍了他在创作上的统一性。尽管在宏伟的姿态背后隐藏着质量不均衡，僵硬死板，有时甚至平淡，但灵感的丰富，艺术信念的严格、坚强，是突出明显的。然而，在他的音乐遗产中没有一件完美无缺的作品。“柏辽兹的创作中最优秀的东西使人惊叹；其最坏的东西使人恐怖——二者以不同的程度难解难分地混合在一起。”①

李斯特

李斯特在谈到舒曼的钢琴曲时，说这些钢琴曲产生了关于“描绘性”音乐的疑问。有人认为这种音乐可与画家的画笔相竞争，李斯特认为这种说法很可笑。“客观出现在知觉中的事物，绝不可能与音乐有任何结合点；风景画的最幼稚的学徒用粉笔画几笔，也比一位音乐家用尽最好的管弦乐队的手法，可能作出更为真实的图画；但是，如果这同样的事物受制于梦幻、沉思和情感激动时，它们不是和音乐有了一种特殊的联系吗？难道音乐不能把它们翻译成神秘的语言吗？”②这是一位通常与柏辽兹紧密联系在一起、并把他的艺术的、音乐的目的和柏辽兹等同起来的音乐家的话。这提醒我们在考察这位谜语般的艺术家的音乐作品和文章时要用批判的眼光、清醒的头脑。因为这里的论点和一般习惯上对李斯特的评价之间的矛盾好像非常尖锐，很可能引出种种根深蒂固的误解。

李斯特十一岁时就到了法国，在法国受教育。不仅他的音乐素养大部分是在那里取得，而且他的文学和哲学方面的修养也完全受法国思想的制约，我们在讲他的宗教音乐时已经提到过。他在青年时期就坚持主张音乐家在开始从事于真正的现代艺术之前必须先提高智力文化修养。因此，这位历史上最伟大的钢琴演奏巨匠在写作那些促使人们今天对他在现代音乐史上的真正作用认识不清的歌剧幻想曲的同时，他苦攻哲学与音乐评论。李斯特来到巴黎不久，就开始关心文学和政治运动，这些给他很深刻的印象，有下列事实为证：他常常引用雨果的《克伦威尔》——浪漫主义的宣言——中的话，他关心拉梅内和圣西门的学说。他在这方面进行研究的直接结果，是以上提到过的两篇关于宗教音乐的论文。李斯特虽热衷于理论和哲学研究，但他到1840年为止的音乐作品（除一部小型歌剧、一首序曲和少数草稿外）主要包括钢琴曲和改编曲。大约在这时，他的创作活动转移到声乐方面，钢琴作品的数量突然下降。再过几年，他的创作就以管弦乐队为中心；随后他几乎完全放弃了钢琴曲的创作，但仍保留着对声乐曲创作的爱好。这种截然划分的不同时期，不能认为只是出于偶然；的确，第一个时期可以为理解李斯特和新的音乐语言提供线索。他的音乐语言和那即使勉强称为浪漫主义的时期并没有什么密切的联系。

865

仅从李斯特全部创作活动的第一个时期只限于钢琴音乐这一事实而论，好像他的创作目的是统一的。实际上他这一时期的创作中蕴藏着许多矛盾的倾向。现代钢琴吸引着他，他体会到

① J.H.艾略特：《柏辽兹》，伦敦，1938，第204页。
② 李斯特：《全集》，卷Ⅱ，第104页。

这完善的乐器具有无穷的声音变化的可能性；他意识到钢琴家现在可以直接表达思想感情，他意识到钢琴可以与管弦乐队相匹敌，钢琴家已经变成了最高统帅。

把音响效果提升为一种灵感的因素或许是音乐的浪漫主义中最重要的成分。过去需要用一整套装备来表达的乐思，浪漫主义作曲家却能在七个八度的键盘上表达出来。的确，我们看到舒曼、肖邦和青年李斯特这些主要的浪漫主义作曲家们，比起任何其他表现媒介来，他们最爱为钢琴作曲。有一位有经验的著作家甚至于产生这样的疑问：浪漫主义的钢琴音乐是否就是浪漫主义音乐风格的同义语。[①] 爱钢琴甚于爱管弦乐是有重要理由的。贝多芬后期的管弦乐队已经跟不上作曲技巧的发展了。有少数作曲家对技巧上的局限造了反，已经接近于开创一种新的风格。韦伯写作弦乐部分已是真正的“瓦格纳”式的了；西蒙·迈尔在他写的意大利歌剧中表现了木管乐器的完全新的运用；帕奇尼和迈耶贝尔开始了对铜管的真正崇拜。但是，大多数作曲家还不能超越已被接受的管弦乐语言的范围，因为这个语言是古典主义音乐语言的同义语；管弦乐风格，也就是交响乐风格，是柏辽兹所大力学习的典型的古典主义的风格。李斯特之所以最初对管弦乐的创新处之漠然，其原因即在于此。他是有意识地力求创造一种新的语言。他认识到古典主义音乐语言与管弦乐的辩证法的统一性。他看到了贝多芬以后交响乐作家们的失败原因，因为他认识到用传统形式表达新思想是不可能的；他宣称形式必须是思想表现的结果。但寻找新的语言的道路并不明确，探险者必须从大路上起步去探索走到岔道的途径。

866

李斯特开始把管弦乐翻译为“万能乐器”——钢琴——的语言。这一活动立刻引起一个重大的心理学上的问题，这也是浪漫主义的复杂问题中的重要成分之一。由于作曲家与演奏家的同一，引起了对即兴演奏及表现炫技的欲望。这两种因素的确是不可分割的，正因如此，作曲家的演奏能力就越得到发展。浪漫主义信赖即兴演奏，因为它最接近他们的即时创作的理想。人人共有的对帕格尼尼的无限赞赏，并不是针对着他的音乐——他的音乐显然内容贫乏，没有什么创造性，而是针对他在演奏表现技巧的超人的大胆。关于这一点我们还必须想到人们在帕格尼尼的独奏音乐会上听到的和印出来的总谱相差甚远，因为帕格尼尼是自由即兴演奏的。而这种在他们的眼睛和耳朵前面展开的积极的创作过程，正是使一切浪漫主义者为之神魂颠倒的东西。舒曼和布拉姆斯（后来在舒曼的影响下）局限在德国浪漫主义的诗意的气氛中，在一些改编曲和幻想曲中表达了他们对帕格尼尼的崇敬之情，但他们的音乐总的讲来并未受到帕格尼尼的幻想的过分狂热的左右。然而，李斯特住在巴黎，那里的柏辽兹、迈耶贝尔、大歌剧、情节剧，简而言之，那里的“庞大风格”是统治力量，那里的钢琴演奏家们的乐曲都在力图赶上小提琴的魔术家帕格尼尼。如果我们读了当代的文献，我们可以断定李斯特在演奏他自己写的幻想曲和狂想曲时，一定是像帕格尼尼那样自由即兴演奏，从而具有惊人的效果。好战的法国浪漫主义作家的一句口号是“吓倒那低级趣味的市民”。这种倾向在李斯特的初级作品中表现得最为突出。重形式的原则被放弃了，取而代之的是在创作构想的当时立刻抓住的富于动力的、响亮的音乐图画。在本世纪初就出现了追求音响效果的倾向，在雷哈的《哲学的－实践的注释》（1803）一书中就有所表现。[②] 古典音乐的辩证统一为精神状态的统一所替代。奏鸣曲那样的结构对这样构思的作品来讲显然格格不入，这也说明了为什么浪漫主义者在交响乐领域中遭到失败。在浪漫主义文学——特别是在浪漫派戏剧中可以看到同样的情况，正如奏鸣曲形式一样。古典主义戏剧中的三

---

① 见库存尔特·韦斯特法尔：《浪漫主义的钢琴风格》，载《音乐》，卷XXII，第2页。

② 见E.比肯：《安东·雷哈的生平与作品》，慕尼黑，1912。

一律不能适应新的环境，所以雨果抛弃了这个传统。浪漫主义的戏剧被剥夺了结构形式的要素，所以就暴露了它的弱点。浪漫派戏剧的主人公一旦离开了作家的修辞上的魅力就解体了。雨果之所以能造成这种迷人的状态，主要靠他那非凡的文字表现的艺术语言的解放。采用“恰当的文字”(mot propre)替代古典主义的释义辞句(para－phrase)，这就大大丰富了语言。实际上，这样的语言因为富于节奏、句逗和色彩，几乎已成了音乐。关于这一点，在这里不妨引用福楼拜的一段话。福楼拜特别喜爱文字的音响质量，他在给乔治·桑的一封信中写道：“文字用来表达思想几乎是没有必要的了，只要人们把它们集合成为调谐的顺序，艺术的目的就已达到。”所以，在文字和音乐两个领域里，情况明显相似；但是情况也混乱到以致大仲马说出了这样的话：“有一点是每人都同意的：如果他们还不知道他们所需要的是什么，他们至少知道了他们所不需要的是什么。”

867

这时，李斯特作为一个独立的革新者涌现出来。他第一个清楚地看到甚至像肖邦那样可羡的独创的作曲方法，作为建立一种新的风格的基础也是不够的。因为潜藏在古典主义场面周围的新艺术是不能在旧的废墟中成长起来的，它必须完全和过去决裂，发展它自己的美学原则。李斯特全心全意地投身于这音响的新的世界之中；在他的《旅游岁月》的个别曲子里，可以看到他通过改编而取得的新艺术。在这部曲集里有许多很好的作品。让我们单就一篇作品《婚约》而论，整个作品建立在一个声音现象——一个和弦上的。从这一个和弦李斯特得出了他的旋律和伴奏，他把这分解开的和弦时而表现得缓慢而尊严，时而表现得快速而急迫，最后在同样素材形成的阿拉贝斯克(Arabesque)音型中包着一个中间声部的旋律。在德彪西早期的钢琴曲中又出现了这同样的装饰音型，明显地表现出风格发展的连贯性和李斯特在“现代”音乐的形成中所起的作用。

瓦格纳曾说：“那位今天对我们展示了演奏技巧最高峰的钢琴家，他在各方面都是钢琴的奇迹创造者——李斯特，现在这样大力从事于管弦乐音响的创作，我认为这是一件具有重大意义的事。”[①] 的确，李斯特的创作活动已经完成了一个时期，现在又开始了另一阶段。他过去看不起管弦乐队，把管弦乐的丰富性移植到键盘上，现在他又带着新的经验和要求回到管弦乐队。李斯特的伟大革新在于他证实了：不必强把思想塞进传统形式的固定框框里，而创造同完整的、合乎逻辑的、有组织的乐曲是可能的。他是遵循一定的标题做到这一点的。由此产生了通常流行的名词——“标题音乐”；但是这个被人滥用的名词对李斯特来讲，是和柏辽兹完全不同的。李斯特是通过他早年想要联合各种不同艺术的浪漫主义理想的“人文主义音乐”而到达标题音乐的。

868

> 受自然鼓舞着的音乐家用声音揭示自然的最细致的奥秘，但并非模仿它。他通过自然来思维、感觉和说话，但是他的语言既然比其他人都更任意、更不明确……而且会任人作极其不同的解释，作曲家如果给作品写几句话，交代一下作品的主要精神，但并不陷入琐细的解说，这样做应该不是毫无意义(大多数解说并非像一般常常想象的那样可笑)……这将会防止错误的解说、任意的解释、对作曲家从未有过的意图进行无谓的争论以及毫无根据的无穷尽的评论。[②]

如果作曲家和评论家从柏辽兹到奥涅格读了这段真正启蒙而又预言的话，如果他们仔细研

① 《瓦格纳文集》，J.H.艾里斯英译，卷Ⅱ，第123页。

② 李斯特，上引著作，卷Ⅱ，第130页。

究了体现李斯特美学观点的作品,那么,现代音乐就可能避免走入像《家庭交响曲》或《橄榄球》所走入的死胡同。在19世纪所有的"标题音乐家"中李斯特是唯一能体会到贝多芬在他的第六交响乐前所写的话的意义:"情绪的表现多于描绘。"这条为李斯特全心全意接受的格言,明确地规定了标题音乐与音诗之间的区别。诚然,在他的作品中有一定程度的声音描绘(像贝多芬在第六交响乐中那样的),但这从来没有取得重要地位。文学的或绘画的题材完全溶化于音乐之中。"在听了李斯特的一首管弦乐新作之后,我不由得赞羡他是那样巧妙地称之为'交响诗'。的确这一名词的发明要比人们想到的更有意义。这名词之所以能够产生,是由于一种新的艺术形式的发明。"① 瓦格纳意识到了一种新的艺术形式的产生,他是一个卓越的裁判者。他熟悉另外一个实验家——柏辽兹的工作,所以他更加能够作出正确的判断。现代管弦乐的全部发展被归功于柏辽兹,但从最近的、冷静的研究来看,这对其同代人显然不公平。柏辽兹固然对现代管弦乐技术有很大的贡献,这是显而易见的事,但我们还必须区分技术与音乐本身之间的不同。看来如果我们想要综合现代管弦乐语言的历史,我们还应该寻找不只是柏辽兹一人的其他的来源。

交响诗实际上是从贝多芬的写特性序曲开始的。《科里奥兰》、《爱格蒙特》和《莱奥诺拉》序曲超越了歌剧序曲的框框和目的,从启幕的作用提高到自足的、独立的单乐章交响乐曲。韦伯的歌剧序曲把戏剧的精萃纳入交响乐的形式之中,这是交响诗的另一主要来源。这些序曲是浪漫主义早期最优秀、最富于创造性的管弦乐曲,较之大多数浪漫主义作曲家们的古典主义的交响乐具有无比的优越性。门德尔松给这种体裁增加了几个优秀的乐曲,但其中有些(如命名为《赫布里底群岛》的辉煌序曲)仍然属于纯粹的交响乐范畴,很像早期的特性序曲。过了几年以后,才出现了将要变成交响诗类型的明确的迹象,这就是门德尔松为戏剧《美丽的梅露西娜》写的序曲(1837)。这个作品是分为五部分的长篇管弦乐曲,第一部分无论在音乐素材方面和管弦乐法方面都显示了全然新颖的语言。这语言包括整个旋律在管弦乐中的运用,完全不顾它们是否适合于某些乐器,这就给现代管弦乐队带来了"乐器组之间"巨大的活动性。活动性不只是指速度而言——每一时期,每一类型的管弦乐都有速度,它指的是管弦乐队的所有成员无拘束地参加素材发展从而取得的流畅性。当单簧管在《美丽的梅露西娜》序曲中开始在典型的弦乐琶音伴奏下吹奏时,我们就立刻好像置身于《莱茵河的黄金》的音乐气氛中了;的确,瓦格纳并非只是在理论上对这首序曲表示赞赏。琶音在从一个声部到另一个声部游荡着,而木管乐器和圆号继续展开叙述,其所取的方式是和我们后来看到的李斯特和瓦格纳的总谱一样。这种音乐的重要就在于它是标题性的,但又不是标题音乐,因为它成功地脱离了交响乐,同时并未牺牲交响乐的巨大的凝聚力量。

869

这两位新式管弦乐的倡导者开始了反对交响乐骨架的行动。其中一人攻击它,和它在一起扭斗;另外一人则接受了它蕴含的意念,结果创造了一个全新的品种。瓦格纳认识到"李斯特对于诗的题材的看法必定是和柏辽兹根本不相同的"。② 这种区别甚至从表面上看也是明显的。李斯特很少单纯为了追求效果而利用管弦乐的特种效果,而柏辽兹则为了特殊效果甚至于利用了乐器的缺点;李斯特从来不喜欢过分夸大的题材,不喜欢那些过分发热的浪漫主义想象力的产物。他对伟大的文学作品的崇敬和理解使他不致篡改作者的思想;他能够在艺术上完满地描写人物性格——如《浮士德交响乐》的三篇"特写",但他从来不邀请听者在他的音乐中跟踪一个展

870

① 瓦格纳,上引著作,卷Ⅲ,第243页。
② 瓦格纳,上引著作,卷Ⅲ,第250页。

开的情节。在他的作品中"主导旋律"所起的变化毫无作具体描绘的意图。分析到最后,他是一个绝对音乐的作曲家;在这方面他完全和柏辽兹不同,因为柏辽兹是在自我否定的时候才写"绝对"音乐的。在柏辽兹为了与音乐形式、诗意的标题、特别是音乐逻辑和进行的连贯性进行斗争的时候,李斯特却以最伟大的交响乐作家们所独具的动机主题的集中来构成乐曲。

我们前面提到过贝多芬关于标题音乐的教导,而李斯特对之完全赞同。李斯特的交响诗《匈牙利》和《节庆的声音》根本没有故事内容。其他的交响诗中,《马捷帕》是唯一有描绘音乐的,但即使在这部总谱里,一切描绘的因素也都紧密结合在总的音乐结构之中,作为"音乐素材"加以展开。这种看法的正确性可以事实为证:李斯特在他的文章和书信中没有提到标题性的描绘,相反,我们倒可以找到一些主张纯粹诗意音乐的概念的雄辩的言论。例如他说:"纯朴的感情在音乐中活着,焕发着光彩,用不着变为描绘,也用不着和行动或思想相联系。"[①] 这种态度和李斯特的解说者们所作的努力形成奇异的对比。在他们的自然主义的解释中对音乐的含义和内容进行了形形色色的矛盾的描述。李斯特的旋律(如我们在《婚约》或《前奏曲》中所见到的)一般是建立在一个短小的、仿佛简单的基本音型或动机上的,然后这一动机发展起来,而且甚至伴奏的音型也是由它发展出来的;这就是明显的交响乐的概念。从这基本动机演变出来的一个个的旋律,有时以相似的手法进行处理,有时以对比的手法进行处理,有时像瓦格纳《工匠歌手》的序曲的做法一样,全都汇集于曲末成为一种赞歌。李斯特经常使用这种手法。我们必须看到它是形式的新原则——自由形式。

李斯特的作品中关于形式与发展的独立自主原则的另外一个标志,就在于在写无标题的器乐作品时采用了同样的技巧,我们可以把他的B小调钢琴奏鸣曲看作是贝多芬的最后一个C小调奏鸣曲的直接继续。这样的和声紧张性和神经敏感性在现代器乐中还是第一次见到。在这首奏鸣曲以前,只有戏剧音乐中有之。这一事实可能诱使评论家去探索隐藏起来的标题内容。他们认识不到作为一种新形式的结构原则的这一新的因素。这种新形式不是由方整的四、八或十六小节组成。降E大调钢琴协奏曲也是这样,它同样解决了现代钢琴协奏曲的问题。它那简洁的主题和B小调奏鸣曲一样,都以完全独创的、新的手法重新恢复了古典交响乐思维的丰富性。他的乐曲结构的自由清楚地反映在它们不循常规的外在形式中。它们有时只有一个乐章,有时则有两三个乐章,数量的多寡视灵感的来源而定。但这种自由并不意味着放任,它只不过是完全与古典的形式结构的规格决裂,从而完成了柏辽兹所想完成而未完成的事。

在李斯特的十四个交响作品中,包括三篇"性格画"的《浮士德》交响乐(1855)最为突出。因为它的思想丰富,笔法不凡。李斯特称这三个乐章为性格画,这件事实就说明他并不是想给歌德的《浮士德》配音乐,虽然这个诗剧是他的创作灵感的来源。这又是和柏辽兹在其《罗密欧与朱丽叶》中所表现出来的截然相反的态度。《浮士德》交响乐的第一乐章充分显示了李斯特的巨大的想象力。这一乐章对激动着整个浪漫主义时期的问题——奏鸣曲－交响乐的未来——作出了最有独创性的解答。这一乐章是奏鸣曲快板形式,但这奏鸣曲曲式服从的是奏鸣曲法则的精神而不是它的教条。第二乐章是"玛格丽特"的奇妙的、牧歌式的特写,也用了像奏鸣曲式那样的骨架,但其自由和独创精神既惊人而又令人信服。这里不用展开部,而在中间部分返回到第一乐章中与浮士德相联系的主题材料,仿佛玛格丽特从为疑虑所困的睡梦中觉醒过来。第三乐章《梅菲斯托》是一首名符其实的恶魔的音诗,以神秘的赞歌作结,在其面前魔鬼的声音必然引退。人

① 李斯特,上引著作,卷Ⅳ,第30页。

们在听这部交响乐时才真正体会到标题音乐的含义，才体会到标题音乐可以成为具有令人信服的美学根据的作曲原则。然而，尽管这种音乐是由诗意灵感引起和展开的，但它却受纯粹音乐要素的支配，这就是真正的标题音乐的奥秘所在。《但丁》交响乐浸透着热情的语言，但它却上升到太空世界、世外的境界，可以与之媲美的只有《帕西发尔》中最优秀的部分，它对《帕西发尔》的影响是不小的。

人们常说李斯特的创作方式是偶发的，是他遵循标题内容的进展随意记录下来的。深入研究了李斯特的文字资料使我们确信他的全部关于音乐的概念和哲学是以他反复申述的很明确而坚固的思想为基础的，是和通常一般认为他的艺术就是一些热热闹闹的交响乐或吉卜赛人的幻想曲的观点恰恰相反的。比较一下为"新德意志乐派"战斗的两位战友的观点就更加清楚了。瓦872 格纳也曾想要写一部《浮士德》交响乐；他的《浮士德》序曲预计是作为交响乐的第一乐章的，但他的计划未曾实施。他说："我已经有了它的主题和情绪，可是后来，我把它全部放弃了，我忠于我的天性，我开始写作《漂泊的荷兰人》，这样我从器乐的迷雾中逃脱出来，走进戏剧的明朗天地之中。"① 按瓦格纳的说法，戏剧家是在一个清晰的思维不为器乐所干扰的地区避难的。这种思想柏辽兹也有过，他是用确切的文学的或音乐的解说来使自己的头脑保持清醒的。但是，这位常常被人误判为标题音乐作曲家的李斯特，却表示非常赞赏器乐的"云雾弥漫"的地区："器乐作曲家，由于感情崇高、形式宏伟，完全可以攀登比任何其他人更高的境界；的确，他可以升华到没有任何标题可以企及的水平。"②

在近代音乐史中，李斯特占着独特的地位；很多我们在和声、配器和形式结构方面的成就都是从他那好学深思的精神中发源的。但是，当李斯特放弃了钢琴演奏活动，专心致力于创作的时候，人们就开始争论了，而且这争论在许多他的崇拜者和诽谤者中间有增无减。对于一切有价值的事业他都慷慨地予以支援，即使他的艺术爱好和他的被保护人的爱好不相符合时，也不例外；他的灿烂的演奏家生活，他的浪漫主义的恋爱故事，他的宗教信仰，他的光彩夺目的文字著作，这一切形成了一个复杂的人格，使人们不论在他的为人方面和作为一个艺术家方面，都很难作出明确的描绘。他的生活的悲剧，他之所以没有能够成为 19 世纪音乐的救星，从而也没有能够成为近代音乐的救星——以他的巨大的天才和无比的独创精神而论，他是有这种资格的——是因为他一直没有丢开他早期背上的包袱。那时他是钢琴巨匠，非凡的钢琴演奏家，文明世界的听众拜倒在他的脚下。但是实际上，是他当了听众的奴隶。"如果他不是一个名人，或者不如这样说，如果人们不是让他出了名，他可能而且应该是一个自由的艺术家，一个小小的神，而不至于沦为最愚蠢的人们——专捧技巧的听众的奴隶。这些听众不惜任何代价地向他索取惊人的表演和愚蠢的把戏；他给了他们所要的。"③ 演奏根据歌剧《恶魔罗勃》改编的幻想曲的同一个人，给他的朋友们演奏了贝多芬的钢琴奏鸣曲。这些奏鸣曲，据瓦格纳所说，"迄今几乎完全不为人们所理解的是李斯特第一次使它们成为我们所可以接近的。"李斯特早期的改编曲、幻想曲和狂想曲是浪漫主义者追求诸艺术的联合的一个典型的标志。这是一种显示性的音乐，它想显示一下近代的钢琴可与歌剧和管弦乐队相匹敌。听众和评论家把这些作品当作了李斯特的创作想象力的典型873 产物。这是一个悲剧，因为正是它们的受到欢迎所以助长了李斯特的内在浮夸的倾向。技巧卓

① 瓦格纳：《给德累斯顿朋友们的书信》，第 300 页。
② 李斯特，上引著作，卷Ⅳ，第 31 页。
③ 瓦格纳，上引著作，卷Ⅷ，第 137 页。

越的艺术家和他的乐器之间的神秘关系，是浪漫主义的又一特点。李斯特把钢琴看作他自身存在的一部分，这位青年的浪漫主义者发誓说“只有在我做到我一切可能做到的，得到一切我可能得到的以后，我才放弃对于钢琴演奏发展的钻研”。曾有过这样的时刻，他感觉到“也许我是上了那把我紧紧捆在钢琴上的神秘力量的当了”。[①] 可是，这时刻的到来好像太迟了。由于旅行过多，受到平均化的影响，导致他在旋律上的折衷性质，演奏炫技巨匠的夸张辞令，反复、惊叹、呼喊，作为世界音乐的保护人他不得不拼命工作，钢琴家、作曲家、指挥家、教师、哲学家、音乐学院院长以及僧侣等多种活动，所有这一切都妨碍了他的艺术达到成熟所需要的平静。因此，他的作品参差不齐，伟大的作品很容易为许多应时之作所掩盖。但是，即使在其最薄弱的篇页里，他也能用少量的笔触勾画出一个情景或一种性格。这种非凡的才能令人迷惑，而在表情的丰富和基本音乐品质的创新方面，他很少失手。他可以变得嘈杂、浮夸，甚至濒于粗俗，但本质上永远具有“音乐性”。在李斯特的花园中，我们看到许多高贵的植物，残酷的环境阻碍了它们，使它们未能百花怒放；然而，其中有许多尽管没有开花，却没有一株不是深深扎下了根的。

瓦格纳

具有伟大的创造力的人往往能洞察一个时代的本质，这是一般人做不到的；他们所看到的是那么栩栩如生，以致后来发生的事件以某种方式证实了他们的看法的正确性；一般人认识现状较迟，所以就称赞他们是预言家。我们对一个时代的生活的特殊脉搏，只是在它开始失去强度时，当它开始冷却时，当它的一切都成为过去时我们才注意到它，这确是一个悲剧。19世纪就是这样。新的中产阶级社会开始在组织一个资本主义的、科技的、机器统治的新秩序。个性反对整齐划一，反对无意义，反对机械的统治。有些人感觉到曾经造成过去的伟大时期的创造意志和能力开始从世界上消失。他们相信人类在害着一种神秘的病症，机械和整齐划一不过是症状而已。他们认为进入资本主义的时代和机器的时代，人类并不是进入了新的时代，而是到达了人类末日的开始。

托玛斯·卡莱尔(1795—1881)在他论法国大革命、论克伦威尔、论腓特烈大帝以及通论英雄的著作中，宣称人类及其创造力衰退的原因在于英雄精神、原创精神的消失；另一方面，他又主张英雄精神的衰颓原因是由于缺乏宗教精神。 874

希波里特·泰纳(1828—1893)也是一个伟大的历史学家，他也在抱怨人的创造力和首创精神的消失。但与卡莱尔不同，他试图根据外界环境来解释人类的文化；用种族、地点和时机的公式来解释个性。像卡莱尔一样，他也反对民主，甚至非难法国大革命的成就。他虽然主张应使个人从属于群众，但也期待精英的领导；他同时还主张尊重传统。

厄奈斯特·勒南(1823—1892)也许是一个最有吸引力的人物，而且在许多方面，他是最受人欢迎的批判现在并善于鉴别过去的出色行家。怀疑精神和历史批判的态度促使他脱去神学院的袈裟，他被驱逐到世俗世界。不断研究的结果使他能够用学者的理性态度来研究宗教的历史。他的名著《耶稣传》里没有讲奇迹，没有讲来世，介绍的是一个不平凡的人。这个耶稣也许从未在

① 李斯特，上引著作，卷Ⅱ，第151页。

时间中生存过，但却像一个未曾实现的希望，像我们从现实世界的虚伪中逃向美好世界的活动幻象，他活在每个人的灵魂深处。

卡莱尔、泰纳和勒南尽管在解决问题的方法上有很大不同，但却有很多共同点。这位英国新教徒和两位法国旧教徒在宗教的解释上虽不一致，但他们都认为必须有领导人物，他们都蔑视民主。勒南和他的两个同道者一样，不信任民主的平庸，而相信有教养的、有责任心的精神贵族。

除了上述三个伟大的历史学家、哲学家以外，还有其他当代著名的评论家。他们梦想过去的伟大，期待衰落的人类的复兴。雅各布·布克哈尔特（1818—1897）—— 一个说德语的瑞士人，是对文化历史有丰富知识的学者；还有瓦尔特·佩特（1839—1894）——俩人都仇恨近代文明的严密组织的世界，无限向往古典时代和文艺复兴的时代。在表现出社会主义倾向的评论家之中，约翰·拉斯金（1819—1900），特别是威廉·莫理斯（1834—1896）看到社会主义是为个人争取更大自由的一种手段。崇拜伟大人物，认为自然仿佛就是为伟人而存在的，这是爱默生（1803—1882）著作中的中心思想。这位新英格兰的哲学家和柏拉图一样，认为道德的基础是对于真理的信仰，命运的威胁只对懦夫才存在，果断英勇的心灵是所向无敌的。他认为意志的缺乏奴役着社会，因为使人成为人的不是知识，而是意志；每个人都应忠于自己，听从他自己的灵魂和良心的声音。

875

所有上述的这些人都在19世纪精神的形成方面作出了巨大贡献。但是在“英雄崇拜者”中间最强大的思想家——他们的性格和影响压倒其他一切人——是两个德国人：尼采和瓦格纳。

费里德里希·尼采（1844—1900）是19世纪下半叶最伟大的思想家。他不仅在哲学和美学界，而且在语言学和文学界起过决定性的影响。他在著作中为求得新型的人而战斗。他与英国和法国的“同道者”一样，要求在非常有才能的领袖的领导下改组人类社会。尼采要求由一个经过严格自我锤炼和追求完善的人类阶层来进行统治的“超人”理论，在当时曾为人所歪曲误解。20世纪初，文学和戏剧中充斥着恶魔般的人间猛兽，竟被认为是高出一切道德准则之上的尼采式的超人。尼采思想的深刻性，其道德的真理以及其伟大的诗意素质现在已比较为人（甚至他的敌人）所理解和接受。尼采虽然不信任叔本华和瓦格纳的言论中所强烈表现的形而上学，但他却成了他们二人的支持者，因为他相信叔本华——尤其是瓦格纳，是和古希腊的精神有着直接关系的。因此，他写了那本论悲剧起源的奇怪的书。当尼采转向实证主义时他放弃了这种唯心主义的道路。这位脆弱的青年学者在书堆里度过了他的青春，把瓦格纳看作酒神狄俄尼索斯的强有力的高级祭司，看作人生威严凛凛的统治者，看作近代艺术生活以及哲学的立法者。于是我们就面对这个人，他不仅批判过去和预言未来，不仅劝说和鼓动，不仅定下规划寻求英雄，而是实现了这一切，成了英雄的化身，成了超人；他那强大的性格和大量的作品长时间在知识界发生了空前的影响，这人就是理查德·瓦格纳（1813—1883）。

在银河般的思想群落中，一个音乐家占据了首要地位，乍看似乎令人惊奇。但浪漫主义认为音乐是最浪漫的艺术，自然就把它摆在文学艺术的最高级。因为音乐是诸艺术中最不合乎逻辑的——尽管它有音乐逻辑的严格技术要求，所以它与具体象征无关。它不只能够表达观念本身（如叔本华所主张的）而且能表达意志，表达一切寻找地上的“上帝王国”的哲学家们所渴望的“物自体”。一切浪漫主义的哲学都是艺术的，它们对艺术比对科学有更强烈的憧憬。但是，浪漫主义的实质不是艺术，而是淹没在无限之中、在漫无边际的想象力之中的热情。在艺术中寻找表现的这种热情，在最终的浪漫主义的分析中，它自身、生命以及世界全都融解在音乐之中。叔本华曾认真对待这种关于音乐的宇宙性的浪漫主义梦想，他宣称音乐是世界的替身：“音乐是旋律，它的歌词是世界。”叔本华认为贝多芬的交响乐正是体现了这种思想，因为在这些作品中讲的是人

876

的种种热情，是没有任何具体事物的精神世界。我们不禁要问：那么浪漫主义的综合，浪漫主义对于音乐、对于普遍艺术的渴望怎么会在瓦格纳的歌剧中达到了顶点，而瓦格纳的歌剧却显然是以音乐为辅助的戏剧呢？叔本华自己不是说过"音乐比文字更为有力，音乐和文字结合就是王子和乞丐结婚"吗？

尽管瓦格纳自己曾多次抗议，但从根本上讲，瓦格纳创造力的最强大部分仍然在音乐方面。即使在戏剧的关键时刻，文字需要全部的注意力，这时音乐仍然是他的最强的表现手段。因此，和几乎普遍流传的看法相反，瓦格纳的主导动机并非真的是人物或情境的；它们是戏剧的描象观念的一部分。一般而论，他的主导动机扮演的是主题材料在交响乐中扮演的角色，不过有些不同，区别在于瓦格纳的"交响乐"已经脱离了常轨，他不能满足于一般交响乐的少数几个动机了，他需要对付一群乐思。这是对交响乐思维的基本原则的一个否定。同时把它无情地应用在歌剧中，损害了人声以及戏剧本身，违反了歌剧的精神。这样任意地、故意地反对美学法则必然导致失败。瓦格纳的整体艺术品在原则上必然失败。这件事令人惊奇的一点，也是足以证明瓦格纳的天才和创造力的一点是：《工匠歌手》除外，他的成熟的歌剧作品全部受这种错误理论的影响，但所有作品都包含着极其美丽、极其伟大的瞬间。瓦格纳戏剧的最深刻的内容是一部现世哲学问题的交响诗；我们在舞台上所看到的只不过是用象征化了的戏剧形式对于其思想予以说明而已。瓦格纳宣称他的乐剧不是继续格鲁克、莫扎特和韦伯，而是产生于贝多芬的第九交响乐。叔本华读了《尼贝龙族的指环》以后，说瓦格纳可以是任何其他，唯独不是哲学家；席勒和克莱斯特以后的最强的悲剧诗人克里斯蒂安·弗里德里希·黑贝尔(1813—1863)认为"瓦格纳的改革计划是以对戏剧艺术的本质的根本误解为依据的"。在另一封信中，他把瓦格纳的音乐与戏剧的关系比作加在干瘪血管中的温暖、流动的血液。

瓦格纳和尼采都相信整体艺术品曾经一度是整个民族——古代希腊——的骄傲和财富，而不幸教会统治下的有千年之久的基督教文明阻止了这种艺术的自然发展。但是他们相信这普遍的艺术是可以恢复的。而且，一旦恢复起来必将证明为艺术的唯一可能的形式，所有其他一切个别的艺术都必归于消灭。尼采认为瓦格纳是能够按古希腊精神使文学艺术再生的人；在瓦格纳的精神中他看到了永恒的精神，看到了天才(这后一概念后来发展成为"超人")，他相信他在《特里斯坦》中找到了酒神祭剧再生的理想。

In dem wogende Schall	在动荡声中
in dem tönenden Schall	在响亮声中
in des Welt - Atems	在吹动一切的宇宙呼吸中
wehendem All -	淹没——
ertrinken -	沉沦——
versinken -	昏厥——
unbewusst -	极乐世界！
höchste Lust!	

在这些诗句中，尤其是在说明这些诗句的音乐中，体现着狄俄尼索斯式的"吞噬一切的烈火——死"，体现着在宿愿得偿的烈火中，在"极乐世界"中的个人灭亡的"必要条件"。特里斯坦和伊索尔德死了，他们是在死中结合在一起的：

So starben wir,	我们将死去
um ungetrennt,	永不分离
ewig einig,	永远,永远
ohne Eed',	无穷无止
Ohn' Frwachen,	没有苏醒
Ohn' Erbangen,	无所恐惧
namenlos	无名的欢愉
in Lieb' umfangen,	在爱的拥抱中
ganz uns selbsf gegeben,	一切给了我们自己
der Liebe nar zu leben.	只为了爱我们才生存下去①

这是毫无恐惧痕迹的"死的音乐",因为它实际上是赞美永生的音乐。在这音乐中一切个人的东西都升华到了"宇宙呼吸"之中。为爱情而死不是悲剧——不论森塔、布伦希尔德或伊索尔德的情死都不是悲剧,因为它意味着最后屈服于和最后满足于至高的欲望;死,个人的瓦解,在这里与感官迷醉而达到的狂喜之情相一致。作为诗人的瓦格纳力图歌颂他的英雄人物,但作为音乐家他未能控制住那情欲胜利欢呼的音乐,它竟吞没了一切。瓦格纳是一个满腔热血的戏剧家,但他不是"悲剧家"。《特里斯坦》的最后一幕的音乐实质上是爱情庄严弥撒最后的"阿门"。在这音乐里,浪漫主义升华到了顶点而又衰落下来,因为在这里一个世纪的渴望得到了满足,然后就在拥抱中归于毁灭——就像特里斯坦与伊索尔德一样。

878

自从奥尔菲斯以来,从未有一个音乐家的音乐给数代的生活与艺术以这样重大的影响。但这种影响和他音乐的内在价值是不相适应的。巴赫的音乐、贝多芬的音乐,具有无比重大的意义,但从未产生这样革命般的、广阔的后果。瓦格纳之所以成为19世纪末到20世纪初欧洲文化的普遍预言家,必然有着不同的(不只是音乐的)原因。瓦格纳自己不仅仅想当一个伟大的音乐家;他所创造的音乐,对于他只不过是按他的精神完全重新组织生活的通道。他的音乐,除了是艺术,也是抗议和预言;但瓦格纳并不满足于通过艺术来提出他的抗议。他自由地运用一切手段,这也意味着音乐的通常手段对他的目的来说是不够的。莫扎特或贝多芬的音乐让听者的心灵去感应音乐在心中所引起的情感;听者参加了创作活动,因为他必须在这音乐的照明中创造他自己的境界和意象。瓦格纳的音乐却不给听者这样的自由。他宁肯给听者以完整的现成的东西,他不满足于只是指出心灵中所散发出来的东西,他试图供给全面的叙述。瓦格纳采用最完备的和多方面的音乐语言,加上可以清楚指认的象征,他提供了一个完整的、不仅是感情方面的而且是理智方面的纲领。这样他就迷住了近代的富有智力的听众。这种"总体表现"——热情与体验的完全表现,正是瓦格纳的音乐之所以能够使听者为之陶醉的原因所在,因为听者可能的反应已包含在音乐之中,不再需要他参与创造。凡是想要不惜任何代价去影响和感动人的艺术家就必须研究能做到这一点的手段。瓦格纳刻苦钻研这些手段,使之变成了他自身存在的组成部分。一个人的生活像瓦格纳这样表现出有意识的不诚实、自欺欺人、故作深沉的世界观的例子是很少见的。尼采在一篇赞扬他的偶像的著作(《瓦格纳在拜罗伊特》)中认识到了这一点,他说:"靠近看,客观讲,瓦格纳的一生有许多方面很像一出喜剧,像一出很古怪的喜剧。"没有人比瓦格纳更

① M.D.赫尔特·诺顿英译。

善于把琐细的感情改变为夸张的表演了。低下的、有时肮脏的微小的私利，他竟能夸大成为国家大事或德意志民族的命运。他的生活和他的艺术之所以对德国文化的未来带有潜在的危险性即在于此。 879

把天然的本能和利害关系“精神化”，使之成为世界观问题，这是德国人的智力本性倾向。瓦格纳的神话和传奇的精神促进这种倾向，并且给这种德国人特有的癖好涂上一层宗教气味的香脂。给德国的精神气氛搀入新的迷魂药，使之趾高气扬达到第二帝国时期的那样的优越感，这中间瓦格纳所起的作用即使不超过也决不亚于俾斯麦。没有比这更足以说明问题了，有一幅名画：德国皇帝威廉二世在一只天鹅前面站着，手里拿着他的罗恩格林钢盔，宛然是一个德意志帝国主义圣杯的守卫骑士。瓦格纳的英雄人物和瓦格纳的音乐不只是产生了一个自然热情的新世界，而且是用神话-宗教的虚构掩盖了这些人的热情的世界。这些谎言有时甚至侵入到《特里斯坦》这部在白热化的真实热情中写下的作品；甚至侵入到《工匠歌手》中，这本是一部成熟作品，其中幽默、温情、智慧、爱情占统治地位，排除了魔法和近情相奸。瓦格纳的天才太习惯于弄虚作假了。由他的天然创造力创造出的最美丽的花朵，如不添上几支人工假羊齿草，就不能捆成一簇花束。瓦格纳艺术中的图画是经过改描的，他的生活也是这样；他的生活像舞台上的演出，充满神话般的姿态和声音，像一个天生的演员一样，他想模仿人最有效果、最富于热情的时刻。由于他的极端性格，他认为如果不是这样，就会是脆弱和缺乏真实性的。但是经常处于陶醉、感官享受、得意忘形的精神状态之中，经常在不断的活跃之中，其危险性是很大的，因为其后果必然是精疲力尽，意志沮丧。

青年时期的尼采完全接受了瓦格纳的影响。尼采作为一个真正的浪漫主义者是从崇拜歌德开始的，从他身上看到了天才，而天才的概念发展成为神话的概念了。尼采以同样的尺度应用在瓦格纳身上。和瓦格纳音乐的一切忠实听众一样，他完全投入在这种音乐的强大的感官吸引力之中。随着对这音乐的倾倒，也为瓦格纳丰富多采的人格所吸引，似乎是瓦格纳为他重新揭开了他所热爱的古希腊文化的奥秘。尼采在他的音乐中看到了一个新的时代，一个悲剧的、英雄的时代的将要诞生，因为他相信古代希腊悲剧的神话同样是从音乐的精神中产生的。他把瓦格纳看作了新的、酒神式人物的先驱。尼采的第一部伟大著作《悲剧从音乐精神中诞生》就是奉献给这种酒神精神的，而他认为他在瓦格纳的乐剧中看到了这种精神。这样瓦格纳找到了一个弟子，一个志同道合的哲学家。但是这个弟子比他的许多敌人要危险得多。当这俩人的创作活动之间有接触的时候，青年尼采对瓦格纳一直是怀着无限的友情和崇拜之情；因为尼采从瓦格纳的行动中设想他自己的思想、目的和观点。但是，一旦尼采的批判能力开动起来，他开始检视他自己的思想，这时决裂是不可避免的了。很少有比这位古怪的哲学家更对朋友忠心耿耿的人，但对于虚伪的声音、不诚实的行动，他具有几乎近于病态的感觉能力。这种不可思议的慧眼是那些狂热追求真理者的特点，他们用克制自己内心的罪恶倾向和沸腾的激情来锻炼自己。瓦格纳被一些追随者们、一些优秀的音乐家们和许多仰慕他的女性包围，他的强大的智力渴望一位适合他的口径的思想家。他为在尼采身上找到了这样的人而高兴，但是这个弟子一旦发现瓦格纳的英雄主义是一个演员的英雄主义，瓦格纳的神话是舞台上的神话时，他立刻就舍弃了他的老师。最先读到瓦格纳自传的，尼采是其中之一。因为那时只有在朋友圈子里才读得到；最初的怀疑，一定就是在这时产生的，因为尼采必然已感到他后来用严厉的言词加以斥责的虚伪性。“流传的所谓瓦格纳自传，是虚构的，是企图做给公众看的，如果没有更坏的意图的话。我必须承认对我们看到的瓦格纳所描写的每一点我都抱着最大的怀疑。他还没有骄傲到足以说出实话的地步……甚至于在 880

传记中,他还是只对自己忠实——他始终是一个演员。"拜罗伊特的第一次演出节使尼采更加失望,因为他原来企望的是古希腊悲剧的严肃的热情的再生,新的人类尊严的第一次示威;但他看到的却是典型的国际音乐节的折衷主义的气氛和迫切期待惊人演出制作的庞大观众。这不能归咎于瓦格纳,瓦格纳的错误在于他的整个人格是完全和这种气氛相适应的。最后使尼采无比痛心的是瓦格纳的最后一部作品《帕西发尔》,因为《帕西发尔》不符合他的酒神式的戏剧理想,而他原来认为后者也是瓦格纳所追求的目标。尼采认为《特里斯坦》接近于理想,但是《帕西发尔》则是虚假的,酒神式的理想被改造成了一出舞台神话歌剧,是为新日尔曼帝国培养神圣的中产阶级。这是一次致命的绝望,使尼采深受震动;因为在他心目中没有比宗教的伪善、"奴隶精神"的大妥协以及大众心理更加可恨的东西。在这以前,瓦格纳对于宗教发表的言论都是冷嘲热讽的话,尼采只是觉得他不策略而已。在《帕西发尔》里,他看到演员在公众的愿望和趣味面前卑躬屈膝了。尼采在这时发表的《人性的,过分人性的》一文中指出了瓦格纳创作中的缺点和矛盾。这时老师突然觉悟到他培养的不是一个弟子而是一个敌人,于是他们就此分手。尼采没有经得起这深刻的绝望,他最后患了疯病,这是主要原因之一。 881

1873年,尼采说他认为瓦格纳除了自己,不相信任何事物,而"那只相信自己的人对自己也不会忠实"。这是一个很尖锐的看法,而且完全正确。然而瓦格纳虽然不忠于自己或任何其他事物,虽然从根本上讲,他的综合艺术是失败的,但他那钢铁般的意志和他那巨大的精神力量取得胜利了;他那种要肯定自己、争取支配权的努力成功了。他成了立法者,他的眼色到处起着重大影响。在他创造的雄伟气派中,一切细小的问题都消失了。分别而论,他的戏剧和诗是薄弱的,他的表演往往只是夸张的辞藻,他的音乐往往是最优越的,也往往牵强造作;但总括一切而论,他的确是个可畏的、独特的人物。他的艺术是一种剧院的语言,不适宜狭小的场所。它是一个民族的声音,日尔曼民族的声音,它要响遍世界各地,它被人听到了,被人注意到了。为了达到这一目的,他作了一切努力。他的每一行动都有明确的动机,他从来没有说过偶然的辞句,他写的文章中没有一句空话。他那要求支配权的特殊性格,他的刚愎不逊的性格渗透到他的艺术的每条纤维之中。他性好煽动,结合着一种无情的专横,再加上他对待同事与对手毫无骑士风度和宽宏大量,使他结下了大量的仇敌。

瓦格纳的论著,不论有关历史、美学、音乐或政治,总是充满热情,而且以自我为中心。在他的论证中他利用了适合于他的目的的一切,包括历史、哲学、政治或宗教。作为资料的来源,它们必须经过慎重检视,因为问题争论的解决最后总是有利于评论家——瓦格纳的。他的理论活动、他的论述,不论怎样引起争论,不论怎样和他的行动相互矛盾,但仍然总是有趣的、引人入胜的,而且对于他的乐剧所要进入的新世界的创造是绝对必要的。这也说明了为什么他的论著不限于只讲音乐,而是涉及文化和文明的许多方面。我们对待这些著作必须理解到它们是一个理想国度的描写;在这里瓦格纳写下了他所期望的和所信仰的,尽管他内心的艺术家创造出来的是另外完全不同的东西。瓦格纳作为著作家和评论家,认为所有前人在创造乐剧方面的努力都是失败的。如果瓦格纳更加深入学习音乐的历史,他就会知道佛罗伦萨人、法国抒情悲剧的作曲家们、格鲁克和韦伯,还有许多其他音乐著述家都曾主张过和他同样的原则。但是瓦格纳的艺术活动毕竟不能从他的论著中得到解释。 882

任何人或艺术家都不能和他的前辈们分割开,瓦格纳本人也是在当时的主导音乐势力的影响下开始创作的。他从旧式的神话歌剧《仙女》开始,接着进入到历史大歌剧《黎恩济》,然后是受到韦伯和马施内启发的浪漫主义歌剧:《漂泊的荷兰人》。浪漫主义歌剧在《汤豪舍》和《罗恩格

林》中达到了高峰。这时在风格上和思想意识上开始了一个巨大的转变。转变之突然，在文学艺术史上前所未见。1849年的革命给了我们一个改变了历史行程的瓦格纳。如果没有政治上的激变，也许瓦格纳会达到他的最终目的；但假如他不是因为可笑地而且无害地参加了政治事件受到严厉惩罚的考验的话，事态又会变得怎样呢？这仍是难以想象的。那次的起义没有什么大效果，而那在街垒上鼓吹反抗的"民主主义者"变成了维特尔斯巴赫和霍恩佐伦家族最热烈的崇拜者，并且还是1870年战争的大力支持者，这就使他失去了许多正直的爱戴者的友谊。他的"左派"活动的政治结果以反动倒退告终，但这次起义却使他这个人获得了自由。如果读一下他在流放中写的书信，就可以看到，这个流亡者和原来德累斯顿的"宫廷指挥"简直前后判若两人了。把他和过去束缚在一起的一切都瓦解了。他被排除在德国艺术的社会和个人的联系之外，他摆脱了它的习惯势力，站在那个艺术世界之外，不再参与其发展。他的巨大的毅力在于他并不试图恢复失去的联系，而是开始去创造一个能使其艺术得以自由成长的自己的世界。这样，瓦格纳就成了浪漫主义达到高潮和衰落时期的最有代表性的、最完善的大师。他集聚了他那一世纪的一切消极的弱点，积极地把它们发展成为普罗米修斯式的强大的创造：最高度的热情、最阴森的悲观主义、不可遏制的官能欲望、追求成就与拯救的急切心情，所有这些都达到那样的限度，以致现实世界与彼岸世界之间的界限已经无从识别。在这样的一些条件下，形成了这样一个具有压倒威力的和独创性的艺术人格，在整个文化史上将永远是极其异常的伟大事迹之一。

整体艺术品

883

整体艺术品的技巧的和精神的基础是音乐戏剧的新的统一，其依据是德国古代头韵(Stabreim)诗的形式，以及用交响乐方式处理的基本音乐主题。头韵诗体是古代条顿民族诗歌中的结构因素，它具有固定的规格。每行诗一般有四个强音音节，第三音节与第一或第二音节或两者押头韵。每一辅音只押它本身的头韵；每一元音则可押它本身或任何其他元音的韵。瓦格纳曾努力钻研"Stabreim"诗的原则，① 他运用了它，加了变化，用得很坚决，有时因为强加的押韵太多反而使他的诗变得毫无意义。基本音乐主题是和主导动机的原则相一致的。主导动机(或不如说是引起回忆的动机再现)作为一种原则当然并不是什么新发明。在凯泽的一些歌剧中已经用过。我们也已经看到在18世纪末法国歌剧中的运用达到如何完美的地步。稍后，施波尔、马施内、韦伯都充分认识到它的潜力，但是只有到了瓦格纳才完整地运用这个体系作为主要的风格和结构要素。把预先规定的主题材料不断进行加工必然导致一种交响乐式的技巧。另外一方面，歌唱的人声部分必须遵循剧词的韵脚，需要完全另外一种不同的处理方法。结果，重点从人声移到管弦乐队，因为管弦乐队不受人声的技巧上和美学上的局限，容易符合抽象的音乐的要求。这种倾向我们在"音乐话剧"中已经看到过。② 在音乐话剧中管弦乐队担负戏剧性表情的任务，而它的引起回忆的动机是用来强调和联接重要情节和人物的。现在这种动机在表现心理上有了发展，用来表现剧中人物的心智过程。这些动机现在叫做主导动机，它们借助于交响乐技

① 见赫尔曼·维森纳：《理查德·瓦格纳〈尼伯龙族的指环〉中的头韵形式》，见《日耳曼学研究》，卷三十，柏林，1924。

② 见本书，第583页。

巧，被瓦格纳广泛地使用。

瓦格纳通过取消或延迟终止法的手法扩张了旧式的歌剧伴奏。他的管弦乐队伴奏不间断地或无休止地延续着。在管弦乐上面，人声展开一种说话式的歌唱。有些人说，利用人声角色的主题材料作管弦乐的说明，这一原则由瓦格纳首创，这是无稽之谈；但瓦格纳却是第一个要求管弦乐的动机应该包含“姿态”的潜能。音乐话剧清楚地证明管弦乐具有表现心理过程的能力，而文字则不能；韦伯、马施内曾充分运用了贝多芬所高度发展的富于表现力的管弦乐语言；从这个意义上讲，他们为瓦格纳的到来作了准备。

884

古典主义和早期浪漫主义时期极富于表现力的管弦乐语言，瓦格纳如今可以给它加上一种运用无限自如的近代管弦乐法技巧，在这方面瓦格纳将永远是一切时代的最伟大的魔术师之一。这种近代管弦乐完全不顾任何限制，行使着最高的支配权，充分地表现其自身，并把作曲家的意图和感情(即使由于表演与戏剧所加的限制不能明白表现的感情)公然表达出来。管弦乐队永远是说实话的；在格鲁克的《伊菲姬妮》中，当奥莱斯特故作镇静时，来自管弦乐队的一股奇异的焦躁不安的感情冲击了一切。格鲁克答复评论家说：“奥莱斯特说谎，中音提琴不说谎；奥莱斯特杀死了他的母亲！”管弦乐队开始自诩掌握了表现力的垄断，而这垄断在瓦格纳的手中得到稳健发展。即使在比较早期的作品《汤豪舍》中，伊丽莎白和沃尔弗拉姆告别的一场(第三幕第一场)，在戏剧上本是很重要的时刻，但没有语言，一切都交给管弦乐队去表现了。

人声既然放弃了它们先前的特权，“诵唱曲”(Sprachgesang)——这种歌唱方式在德国巴罗克时期的宣叙调、莫扎特的《魔笛》和勒韦的叙事歌中已有预备——开始取消了朗诵式的宣叙调与抒情性的咏叙调和咏叹调之间的区别，所有这些都在《罗恩格林》中完成了；同时还消灭了二重唱、咏叹调、终场等“分曲形式”，以利于文学的、戏剧情景的表现。瓦格纳青年时期的大歌剧因素实际上并不是完全被消灭了，从《汤豪舍》到《帕西发尔》，仍包含舞蹈、进行曲、授衔仪式、祈祷、仪仗队等等，但是这些东西用得比较合理。在《工匠歌手》中，则是有目的地采用了这些因素。终场部分地被抛弃了，有时还用，但与戏中的其他部分融合在一起。在瓦格纳的早期歌剧作品中，作曲家的音乐本能和他的戏剧意图之间有争斗，从“森塔叙事曲”、“罗马的叙述”、“晚星之歌”等唱段看来，他还是在写咏叹调。迫于音乐逻辑的力量，他朗诵调中常常出现错误，而这恰恰是那戏剧高于音乐论者犯下的“罪”，也许这是因为他那时所掌握的技巧还不足以贯彻其美学信条。但是，在《汤豪舍》中所用的语汇已经好多了，在《罗恩格林》中达到了完善的地步，因为这时管弦乐已经成了足以承担音乐素材的主力，可以让人声去担任诵唱了。

随着瓦格纳主导动机技巧的充分发展，最初那种没有把握的情况清除了，瓦格纳终于能以可靠的交响乐手法织成一种丰富的管弦乐织体笼罩整个歌剧。习惯上常把瓦格纳歌剧中的每一小段都标上标签，而且大多数瓦格纳作品的解释都靠找出特定的动机来解决一切问题，似乎动机本身可以辨明引起争论的问题。形形色色的“指南”和“动机目录”，促使有关瓦格纳的文献大量产生。因为上述的体系过于简单——使人毫无发挥想象力的余地。幸亏情况并非如此简单和如此刻板。对有些篇幅较长的段落，应用这种“体系”显然很牵强；而每当瓦格纳的灵感冲动时，就发生了多主题的、戏剧性素材的交响乐式的自由展开，正像在梅于尔、凯鲁比尼或贝多芬的歌剧中的主导动机的段落一样。这些“交响诗般的音乐”——例子很多——具有在音乐史上罕见的表现力和美，虽然通常我们并不把这种音乐和歌剧联系起来。另外一方面，采用辨认主导动机的体系使人可能“理解”戏剧的或音乐的每一动态，对瓦格纳音乐的普及起了很大的作用，这是无疑的。但对瓦格纳乐剧中不适于准确分类和区别的音乐，上述体系所造成的普及只能对其音乐的理解

885

和欣赏起破坏作用。有许多主导动机是很好的交响乐素材。的确，这种被认为完全服从戏剧支配的没有形式的音乐体，实际上很像无数合乎最优秀的交响乐传统的短小奏鸣曲式的呈示部，特别是当引入新的动机时交响逻辑表现得最为突出。此外，还有回旋曲、分节歌形式以及符合纯粹音乐逻辑的其他明确的形式。

瓦格纳歌剧的美学和理论不是他的艺术成长的土壤。相反，它们常常危害他的属于交响乐作家的创造性的自然音乐本能。他的音乐语言，如果去掉其乐剧的光圈来加以考察，使他在音乐的众英雄中取得地位，还是不能列为音乐之神。他的乐句划分总是很清楚的，一般而言遵循像舒曼那样的浪漫主义法则。瓦格纳把大小调体系发展到了极限，但还未敢越界。然而在他不断展开的、漩涡般的转调中，常常使人无法找到基本调性，因为终止法被冲淡了，所以正常的调性关系也被放弃了。但无论和声与转调都从来不是不合逻辑的或牵强的。他的脱离自然音旋律与和声趋向半音化的明显倾向，是浪漫主义趋于在无限中瓦解这一倾向在音乐上的表现；它要求自由，要求脱离调性的约束，脱离声部进行，脱离古典终止式，脱离决定曲式的调性等诸要素。这种"自由"起初表现在旋律中，后来侵入和声。在和声方面，它找到了处理变和弦的广阔天地，有时不予解决，有时按完全违反常规的样式解决。早些时候，半音化曾被大量使用来刻画人物性格。到了瓦格纳的直接前辈如施波尔或马施内，它已达到几乎接近瓦格纳的和声及旋律语言的强度。《特里斯坦》的作曲家把它发展到了整个浪漫主义时代的存在已危在旦夕的程度；在这种和声过重的世界中，音乐的一个世纪面临着危机。在浪漫主义音乐危机中，与半音化手法相联系的还有另外一个极重要的和声因素，即同音异名的转调法。通过它更加强调了脱离调性逻辑的自由。不停的转调，调性的经常摇摆，是音乐家试图奉行戏剧家的美学理想的最高努力，目的在于把点燃戏剧的骚动的、灼热的、无餍的热情恰当地描绘出来。主导动机的处理法被认为是有助于纯粹的、绝对的音乐逻辑，更重要的是作品得到了统一性。瓦格纳曾讥笑意大利的"咏叹调目录"，而他自己却提出一套真正的编目式的体系，这的确是一个自相矛盾的现象。《特里斯坦》标志着危机的到来。在那以后，瓦格纳返回到了一个比较广阔、比较不太神经质和不太膨胀的风格。 886

瓦格纳在他的《论未来的音乐》一文中指出：《汤豪舍》与《特里斯坦》之间的距离比他的早期作品与《汤豪舍》之间的距离要大得多。的确如此，而且这强调出了德累斯顿时期以后的瓦格纳的显著变化。《黎恩济》是一个地地道道的法国式大歌剧，其中有斯朋蒂尼式的辉煌嘹亮的铜管号角声，有迈耶贝尔和阿莱维式的芭蕾舞，还有来源于施波尔、马施内、梅于尔和奥柏的其他成分。但是在《漂泊的荷兰人》中出现了他自己的、别人所没有的声音。在这部歌剧的第二幕里，《黎恩济》、《胡格诺教徒》、《贞女》、《汉斯·海灵》和《耶松达》等的一切阴魂都敛迹了，因为他们遇到了征服者。《汤豪舍》的序曲、在瓦尔特堡中贵宾行列的乐曲，还很像斯朋蒂尼的风格，但是维奴丝堡的音乐却很像柏辽兹的雷电般的管弦乐写法。这部歌剧仍然有许多抒情的"编号分曲"，虽然它们都被巧妙地连接，以使戏剧动作能以瓦格纳所倡导的文学性的方式连贯发展。这里仍然有"祈祷"、"歌曲"以及"巡礼者大合唱"等等；但问题在于，尽管有这些大歌剧的成分，瓦格纳却成功地创造了一个逐渐紧张、贯穿到底的戏剧性气氛，因为两个针锋相对的人物——伊丽莎白和维奴丝——为了主人公而进行斗争，产生了真正的戏剧性张力。

戏剧音乐的连续性在《罗恩格林》中变得更加牢固了。许多瓦格纳作品选集或其他曲选中的这一歌剧的选段，经常需要由编者加上某种结尾，否则分曲就会和次一个分曲混在一起。这就足以说明《罗恩格林》的音乐是怎样加强了连续性。《罗恩格林》代表了浪漫主义歌剧的顶点。在这部歌剧里，外来的成分和德国的稳固的管弦交响乐创造性融汇在一起。管弦乐队发挥了其诉诸 887

官能的辉煌力量,但歌唱家仍然在唱,而不是在诉说。从序曲的第一小节起,我们就感觉到出现了一种崭新的管弦乐技巧,这技巧已不再单单依靠分量和力度,但却能升高到透明的境界。

在《罗恩格林》之后,产生了使瓦格纳赢得音乐界的地位的作品,即:《尼柏龙族的指环》、《特里斯坦》、《工匠歌手》和《帕西发尔》。构成《指环》的四联剧的创作过程很奇特。最先写成的是《神界的黄昏》。当时瓦格纳发现这部大型作品太简略了,于是在它前面加了《齐格弗里德》;而这部作品又需要前面附加作为准备的作品,于是又写了《女武神》。然后又在整个三联剧的前面加了序幕性质的《莱茵的黄金》。但是给这些剧谱写音乐的次序却是相反的,即按正常的顺序。在《齐格弗里德》的第二幕终结以后,音乐写作被打断,停了十二年之久。在这中断期间瓦格纳创作了两个在规模和性质上完全不同的作品,而当他回过头来继续写《指环》时,他竟能毫不犹豫地、毫不改变风格地把它写完。《指环》戏剧故事的成长过程从一开始就破坏了它的统一性;瓦格纳在戏剧方面,没有能够把握住它;令人惊异的是瓦格纳作为音乐家运用他的交响乐方面的雄辩技艺,克服了剧本的冗长和散漫无章的重复。

因为瓦格纳偏爱叔本华的哲学,又热恋玛蒂尔德·魏森东克,所以他撇开关于日尔曼的神和英雄的争论,在其巨大的热情推动下,写下了他的最强有力的、最浪漫主义的、最炽烈的戏剧:《特里斯坦》(1859年完成)。不可否认,这部作品篇幅太长,有些时候使人感到烦闷,但是,它是抒写情爱的一切时代最伟大的诗篇,就其风格、情绪和表现而论,可以说是一部几乎达到了奇迹般统一的作品。在近代音乐史上,它至今仍然是最强烈和最有吸引力的作品之一;但《特里斯坦》是一部奇异的乐剧。其语言艰涩,充满复杂的多音节字,听者除非背下来并预先知道是什么意思,否则便无法理解,想听清戏剧本身是更加不可能的;但是我们不需要戏剧,当我们看第三幕静态的舞台感到厌倦时,当我们的耳朵填满了那些几乎毫无意义的头韵诗时,我们只有坐下来听音乐,因为管弦乐队"是不说谎"的。从第三幕的一开始一直到特里斯坦之死,各种动机不停出现,不断发展;有时纠缠在一起,分开,再度组合,有时彼此争斗,最后重新在放纵狂欢的死的掌握中拥抱在一起。

888

《特里斯坦》把音乐的感官表现力发展到了极限,这种音乐的可怕的色情力量毒害了后代作曲家们的头脑。没有人能逃脱它那破坏性的影响,也没有人能够继续写这样的音乐。如果写,也远远不能与瓦格纳相比;因为在酒神般的"情死"之后,除了赤裸裸的色情享乐之外,不可能再有其他。

这是一部充满热情的交响乐式的狂欢音乐,所有的剧中人物都融化在音乐之火中;紧接这部作品之后的是一部真正的"戏"——《工匠歌手》,一部剧中人物连续不断的动作贯穿全剧的戏剧。瓦格纳作为一个有修养的学者,搜集了大量的古代传说,考察了许多语言学和史学的资料,以巧妙的文学手法对之进行融合改编。这里的汉斯·萨克斯不是一个好色又好报复的天神,也不是一个害了相思病的骑士,而是一个像马丁·路德一样的德国市民,满怀深厚而诚恳的感情而又有崇高的忍让的美德。瓦尔特·封·施托尔津再现了古代诗人瓦尔特·封·德·福格尔魏德的浪漫的热情,他歌颂、崇拜他的爱人埃娃;埃娃是个温柔而敏感的女性,她即使作梦也没有想到像维奴丝和伊索尔德那样有危险的魅力。厌世者贝克麦赛,朴实的德国工匠师傅;爱开玩笑的学徒,都是一些真正的、人间的人物。从一部作品转到另一部作品,只有莫扎特能够变得这样彻底,因为《特里斯坦》里的那些热情沸腾的半音化手法,动荡的、阴暗的调性,永恒延缓的终止,在这里全都不见了。这里出现的是刚健的自然音阶的语言和光芒四射的C大调的阳光。德意志的过去在《工匠歌手》中再生了。它采取的形式是圣咏、赋格、持续低音、德国歌谣、诗琴音乐、固定调的经文歌;重唱、进行曲、舞曲等旧的歌剧

艺术又重新获得了合法地位，结果是一场使人感到内心温暖的景观表演。歌剧的篇幅虽然仍嫌太长，但听众并不觉得；因为在神话剧中被废弃了的幽默、抒情和奇妙的沉思，以及人物性格的描写，最重要的还有纯朴自然的歌唱，使听众的注意力集中在舞台上。

瓦格纳把《莱茵的黄金》、《女武神》、《特里斯坦》和《工匠歌手》这些巨大的但未得到演出的总谱埋藏在书桌抽屉里，继续创作下去，这是需要有在艺术上具有赫拉克勒斯般的百折不挠的毅力的。瓦格纳一切不忠实的行为和这相比，全都微不足道了。尽管他有很大的决心，当时他的处境还是濒于绝望；就在这时，一个皇室保护人突然把这一切变成了天国。巴伐利亚的路德维希二世，这位年轻的像神话中的王子，把他的王国交给瓦格纳去利用，从而挽救了处境困窘的作曲家。在他的保护下，加上最优秀的歌唱家和器乐演奏家的帮助，由汉斯·比洛指挥，1865 年在最著名的音乐家的集会面前演出了《特里斯坦》。但是胜利与光荣的日子并不长。瓦格纳受人非难的私生活，他不讲策略的行为，他的政治历史，他对于心理反常的国王的强烈影响，引起了一场政治运动，迫使他不得不离开巴伐利亚的首都。但是，他和冯·比洛的妻子柯西玛到瑞士之后，国王仍给他帮助。到了振奋人心的 1870 年，这位老革命者怀着高傲和满意的心情注视着德意志帝国的出现。现在到了他的伟大计划复活的时候了，他要为德意志民族的天才树碑立传。这纪念碑一半是他的音乐剧，一半是一个演出这些剧的庙堂。次年，瓦格纳迁到了拜罗伊特，打算在那里建立他的德国艺术的纪念剧院。1872 年 5 月 22 日，在他自己写的帝国进行曲的乐声中打下了剧院的基石，然后演奏了贝多芬的第九交响乐。再次用这部被认为是“未来艺术作品”的出发点的作品强调了瓦格纳过去一直主张和为自己辩护的均来自贝多芬的遗教。四年之后，剧院开幕，三次全套地演出《指环》。瓦格纳平生的夙愿实现了；这次盛会唯一的不协和音是十五万马克的亏损，实际上拜罗伊特的纪念演出因为经济上的亏损而陷入了重大的危机。 889

但是瓦格纳仍然高傲不屈，一如既往；他集聚力量创作了其毕生最后的光荣作品，其主题取材超越了平常争论或批评所能及的范围，这部作品就是《帕西发尔》，也就是尼采所谓的“为瓦格纳主义者们安排的基督教信仰”。举世怀着敬畏的心情注视着这位由新教共济会的信徒变为无神论者所写的这部天主教的神秘主义作品。但是也有不少抱怀疑态度的人，其中主要的（如前所述）是尼采。多年来尼采就知道瓦格纳是一个公开散布其无信仰言论的刻薄的无神论者。他不能把瓦格纳的这次突然改变信仰归因于柯西玛笃信天主教的缘故，因为瓦格纳在和他亲近的人们中间表示不赞成妻子的宗教理想（众所周知，瓦格纳书信集的出版家删去了许多瓦格纳常讲的反基督教的激烈言词）。尼采以其高度发展的敏锐直觉，意识到这种宗教观的转变纯粹是由于唯利是图的动机。他知道瓦格纳是多么珍视拜罗伊特演出的成功，他知道第一次纪念演出在经济上令人失望的后果，但是他也知道以瓦格纳那样的聪明的头脑，对于为上帝和皇帝服务的新德国的宗教感情，他是不会忽视的。瓦格纳的毕生，他的全部的艺术是毫不动摇地肯定酒神的信仰，是信仰的永恒喜悦，而不是否定它，绝不是信仰基督教的理想。同是一个人，在《特里斯坦》音乐中发现并表现人生的最大秘密，现在却闭了眼睛否认他们，这难道可能吗？这是不可能的。的确，《帕西发尔》只有在作曲家的想象力克服了强加在自身上的宗教的、形而上学的约束时，只有在音乐家不可遏制的创造力克服了思想家殚精竭虑的计算时，它的音乐才是诚恳的；在其他任何地方，《帕西发尔》都是虚假的，都只不过是在做戏而已。 890

《帕西发尔》于 1882 年 7 月 26 日首演，曾给人以深刻的印象。在这部作品中常常可看出作者发明创造力的衰退，在这里瓦格纳完全失去了比例感；但有时他的音乐发展到极高度，达于白热化的地步。虽然《帕西发尔》具有特别的题材和目的，而且是经过长时间的间歇之后产生的，但

《帕西发尔》与《特里斯坦》在语言上和在半音化的音乐手法上有相似之处，而这些都是瓦格纳在《工匠歌手》中所放弃的。从这部浪漫主义的、歌剧的基督教信仰中散发出麻醉性的、使人神经萎靡的奇异芬芳，它和佛陀的教义与叔本华的学说相结合，严重地影响了德国文明的未来。

自法国大歌剧出现以来，所有的音乐家——特别是那些次要的音乐家都对歌剧创作发生兴趣，因为它为他们提供了写讨人喜欢的曲子的好机会。在大歌剧里有序曲、大型的场面和咏叹调、舞曲和芭蕾舞、大合唱，这一切都给作曲家以乐于利用的丰富多样的形式和类型。当然，这一切都不能算作戏剧音乐，只不过是为特定的剧词配置音乐而已。当时按照斯克里布的光荣样板大量产生了许多歌剧台本。音乐家们忙于为歌剧台本提供音乐，没有人考虑歌剧艺术的问题。即使每次都成功地解决了问题，但这问题依然存在。在这种情况下，歌剧变成了写这样的音乐的机会，即剧词和戏剧表演的目的除使音乐的情绪成为看得懂的以外，别无其他。瓦格纳以其强大的智力和优秀的艺术本能，认识到这样的态度必然导致歌剧艺术的完全衰退；事实上他曾宣称当代意大利歌剧已经走到了这一步。他像格鲁克一样，主张造成这种可悲的形势的原因在于："表现的手段——音乐——被当作了唯一的目的，而真正的目的——戏剧——却因为照顾特殊的音乐形式而被忽视。"的确，瓦格纳确信"发展的自然路线"必须是从编号分曲歌剧前进到乐剧，但事态发展的实际结果却并非像他和许多音乐著述家所说的那样，也没有遵循戏剧的原则。在歌剧的家乡意大利，歌剧发展的路线实际上并未中断；在德国，歌剧成了古典主义时期伟大交响乐发展的必然结果。在贝多芬时代，道路分叉了。我们常好把歌唱技巧的过分发达说成是真正音乐戏剧的灾难，其实真正的危险却埋伏在乐池里。在德国，随着交响乐和交响乐队的巨大发展，增长了创作连贯式歌剧的欲望，这种欲望在音乐话剧中明显地表露出来。但是古典主义的作曲家没有受到它的干扰，甚至韦伯也是这样，他采用了一切近代交响乐的手法，写的是编号分曲式的歌剧，其中人声仍然占统治地位。虽然如此，但是管弦乐起着更大的作用这一事实决定了德国歌剧的发展前途，特别是再加上缺乏戏剧才能和德国人自然倾向于抽象的交响思维。

891

我们提到瓦格纳声称自己继承了贝多芬，但发现这种说法很难让人接受。然而如果改变一下瓦格纳自己的论证，这种主张也不是没有根据的。

瓦格纳写的不是歌剧。他在其作品中开拓了无限广阔的天地。他给我们的是一种哲学，而这哲学是有关人和事的。蒙泰威尔第和莫扎特给了我们人，只有人。瓦格纳取材于古代神话传说，然后使他的主人公成为象征，作为他的哲学的体现。莫扎特的主人公单纯是人，关心的只是主人公的欢乐与苦痛；神话的、神秘的东西，他是不关心的。从蒙泰威尔第到莫扎特，写歌剧的大作曲家都不写抽象音乐；他们在音乐中表达剧中人物的心灵；他们写的是人物戏剧。瓦格纳不再写人物戏剧了，他试图以原始形式的观点来看待神话，把它看作一种观念，一种哲学。这种抽象得出的是类型，是脱离人物性格的。我们已经看到启蒙思想的最高统治者——理性，在古典时代臣服于"感情"；现在感情则将屈服于形而上学。瓦格纳歌剧中的那些主要人物，那些伟大的女性角色，太容易地消失在奇异的气氛中了，他们变得更加神话化而不是人性化。尽管他们能以其伟大、以其爱情的原始力量震撼人，但没有温柔、优美，没有女人味。瓦格纳在他的第一部歌剧《婚礼》中，写一个贵妇人，由于她的荣誉受到自己暗恋的一个骑士的威胁，就将他杀死。这男人的死直到葬礼以前一直是一个谜。在葬礼时，这妇女与送葬的众人一起祈祷，忽然倒在地上，伤心而死。由此可见，早在1832年，在这部未完成的青年时代的歌剧中，情死的母题和森塔、伊丽莎白、爱尔沙、伊索尔德和孔德里的第一个女亲属已经出现在我们面前。她是一个象征，一个观念；是酒神的超脱喜悦之情的体现。但是狂热只有不断更新而达到最高的牺牲——伊索尔德，才能得

到满足。在这最高牺牲和致命的热情之后,瓦格纳能够提供出埃娃那样一个温柔的人物,这在音乐史上将永远是一个无与伦比的艺术成就。究竟是什么神秘的力量促使这位卓越的天才离开正道,也是令人匪夷所思。 892

与瓦格纳的意图相反,他的剧中人物仿佛是一些和他们的环境分离的个体。他不强调他们的个性,只满足于揭示其性格的主要特点。但是这些人物并不"平易近人"。莎士比亚的人物不和他们的环境分离,他们的个性总是在互相交往中表现出来;只有哈姆莱特倾向于独白。法国古典戏剧中,每一个重要人物都好向亲信交心。瓦格纳的人物并不总是孤独的,但是当两个或更多的人物彼此相对时,交响音乐就把他们的个性都湮没在音乐的洪流之中了。他们只是一些形象,并非戏剧中的人物。即使是《特里斯坦与伊索尔德》,也没有成为由剧中人体现出来的个人自白,但这作品却完全是瓦格纳暴风雨般的个人体验的结果。这充满情热的自白完全在音乐中,而不在戏剧的人物中。在这巨大音响戏剧中,他们出场了、参与了,但是他们是无能为力的,他们完全被交响乐的浪潮给卷走了。在情热的高潮,他们说的话变得无足轻重,因为他们是小卒子,他们失掉了自己的身份,他们瓦解了,毫无戏剧性地消失在音乐中,消失在纯音乐中。就这样,这部歌剧,这部乐剧最完美的至上荣光——"情死",今天成了最流行的交响乐曲之一,它在音乐会上演奏,没有剧中人物,没有人声部分。这场戏令人满意、极其感人,因为它实际上是一首交响乐曲,是贝多芬所谓的戏剧。在真正的歌剧中,这却是不可想象的。不论在《唐乔瓦尼》、《伊菲姬妮》、《塞维利亚的理发师》或《奥赛罗》中,没有哪场戏可以像这样处理;离开了人声,它们就会变得毫无意义,甚至毫不连贯。但是在《特里斯坦》和在瓦格纳的大部分其他剧中,舞台上的人所生活着的世界是由管弦乐提供的,他们和他们的声音不是绝对必要的。从这个角度看来,瓦格纳的主张是可行的,因为他的音乐更多地是抽象的、交响乐式的,而不是歌剧式的。音乐的逼人的力量来自无言的交响乐。1849 年以后,他所追随的不是格鲁克、马施内和韦伯,而是贝多芬了;从贝多芬的创作中他看到了器乐的终结。在贝多芬的第九交响乐中,他兴高采烈地指出器乐的源泉已经枯竭,势必要加进人声。

瓦格纳最主要的矛盾是诗人与音乐家之间的矛盾。直至今日,音乐评论都同意他把诗人放在第一位的主张。对于他的早期歌剧创作来说,这是对的;在他的早期创作中,包括《罗恩格林》在内,他完全处于文学的浪漫主义影响之下。他所依靠的是世人一般所理解的格鲁克的歌剧改革。但是当这位大师成熟后,音乐家占了上风。尽管他从事着大量的、有力的文学活动——特别是在戏剧论文和评论方面,音乐家的非理性的力量却把它一概置于不顾。《特里斯坦》是一部吃起来味道不好的戏剧,它的语言往往艰涩、累赘,以致离开音乐就变得令人难以卒读。在其最出色的场面之一——第二幕的爱情二重唱中,没有戏剧动作,没有连贯性,甚至没有观念或诗的形式;这是被音乐推向狂喜境界的情热风暴,以语重心长的"我爱你"为依据的音乐在这里占据绝对统治的地位,犹如 18 世纪初一切冗长的返始咏叹调,音乐家抽象的交响乐本能和自命的戏剧诗人脱节了;他不再描绘他的剧中人,剧中人甚至失去了人性,他们不再是活的人。作曲家的哲学思想给他们提供了理想,但没有给他们提供形象化的个性。只有在《工匠歌手》中,形而上学的背景才没有强大到使剧中人物黯然失色的地步,剧中人物比所有后期作品都要生动。这部乐剧是最接近歌剧的作品,这就是它性质统一的优越性的秘密所在。因此,瓦格纳不是一种新型歌剧——所谓"乐剧"——的创造者。尽管他极具独创,尽管他非常伟大,但他的地位处在德国歌剧的短短历史的末尾;在他死后,德国歌剧只有在软弱无能的模仿者的努力中一蹶不振。他的乐剧给歌剧带来了致命的打击,因为他的管弦乐队吞没了舞台、歌唱演员以及整个歌剧。他把歌声从歌 893

唱家的嘴中夺去,交给他的管弦乐队。如果说歌剧一向是一种"不可能的"、不自然的艺术体裁,如今它的不可能性就达到了最高峰。但是切不可忘记,即使佛罗伦萨会社的歌剧作曲家在他们采用最"干涩的"朗诵调时,仍然把人声看作其 dramma per musica(音乐戏剧)的主要表现手段。歌剧是抒情的戏剧,其中的人物置身于舞台之上,用歌唱来表达他们内心的感情;歌剧过去如此,今后也永远如此。在莫扎特《唐乔瓦尼》的大舞会的一场戏中,莫扎特把整个世界都投射在舞台上。在节宴的总的气氛和为集会演奏的小型舞蹈伴奏乐队的朴素音乐之上,我们听到高傲的唐乔瓦尼应接宾客的声音,三个来报仇的蒙面客人的戏剧性语言、列波雷洛的滑稽表演、采琳娜的俏皮调情、玛赛托的村夫猜疑,这一切在一个那样真实而巧妙的音乐世界中混合在一起,神采奕奕、生动活泼,即使拿瓦格纳歌剧中最生动的重唱场面——如《工匠歌手》的终场——与之相比,相形之下,也就只像是一个舞台画面了。

894 也许从音乐中产生悲剧,在像《唐乔瓦尼》那样更纯粹的阶段就有所体现了,因为在这里先于一切的是音乐,但它同时以最圆满的方式完成了戏剧的要求。浪漫主义关于一种包罗一切的艺术——普遍的整体艺术品的思辨,仍然是思辨。而实际上,这些思辨不论对于浪漫主义的诗和音乐都造成了严重的损失。因为音乐不论同什么东西结合,它必须保持其最高的统帅地位。瓦格纳企图彻底解决歌剧问题的尝试是不成功的;他阻碍了歌剧的发展,他几乎扼杀了歌剧。但是歌剧的真正的家乡再度出来挽救了歌剧,完全恢复了意大利歌剧的伟大品质的统治地位。在 19 世纪末,威尔第证明了人声的无尚光荣、人的戏剧的光辉,以及具有三百年历史的音乐戏剧的完全胜利。

第十八章

反潮流

布拉姆斯

这一章是浪漫主义长篇剧的间奏，题名为“反潮流”。在这里我们要论述不同意当时的潮流或没能加入到强大主流的一些音乐家。诚然，每一个时期、每一种艺术都有相反的潮流，但是通常不同意见的人是落伍者，他们中间很少有伟大的艺术家。看起来好像迟到，而且和当时总的时代面貌不相称的大艺术家有两种情况：一种是极端的超然同时却又从事大量创作活动——约翰·塞巴斯蒂安·巴赫；一种是轻蔑的沉默——罗西尼。当持不同意见者拿起武器反对占统治地位的哲学代表人物时，一般他们的非难比他们在艺术上反对支配性风格要更有说服力些。但是这一次，我们面对的不是一般的反对者的队伍，不是一些口出怨言的小作曲家、备战的理论家、不成功的炫技演奏家、苛刻的批评家和顽固不化的哲学家，而是超越于以上各种人的三个世界上最伟大的作曲家——布拉姆斯、比才和威尔第。这的确是个奇特的情况，由于他们的艺术和人格截然不同，所以情况变得更加复杂。但是他们也有共同点：三人都反对当时的音乐潮流——倒不是极端反对当时流行的音乐风格，而更多地是反对当时音乐中文学的和哲学的倾向；他们要使音乐重返到自己的天国里去。这种在目的上的共性，使我们有可能较为公正地评述他们在音乐史上所起的作用。

浪漫主义的连续几代人中，争取贝多芬的遗产成了占有世界的斗争，就像数世纪前关于秘鲁的神话般的宝库所发生的事情一样；有许多人欣赏秘鲁的艺术品只是看中了它们的贵金属；他们把它们打碎以便装在小船上带回老家去。另外有些人也把它们敲碎，但是为了不同的理由。他们把碎片重新熔化，按自己的趣味进行设计。音乐中也同样：原来曾经是交响乐的美妙统一的结合体，而今，戏剧的、色彩丰富的因素又被分割成不同的构成部分，尽管浪漫主义的口号喊的是要求更加紧密的结合。瓦格纳成了一个戏剧家，布鲁克纳成了一个交响乐家，柏辽兹成了一个色彩家；他们没有一个人写室内乐、钢琴曲或艺术歌曲；实际上，他们是不会亲切交谈的。他们既不是

古典主义者，又不是真正的浪漫主义者。[1] 这时出现了一位音乐家，他想成为一个全能的音乐家，像贝多芬一样；他在音乐的一切领域（歌剧除外）都能运用自如，他再度理解到“室内性”的含义，理解到雄伟的交响乐、广阔的清唱剧，还有被人忘掉了的管风琴才是他们的真正的、正统的遗产；这位音乐家就是约翰·布拉姆斯（1833—1897）。舒伯特死后，在所有的作曲家中，布拉姆斯是唯一的一个把秘鲁的珍品几乎完整无缺地带回家的人。与他同辈的音乐家中没有一个人像他那样接近贝多芬的理想，没有一个人像他那样能够重建真正的交响乐思维；仅用这“重建”一个词就足以说明他的全部艺术。

布拉姆斯的伟大艺术造诣使他的作品具有古典主义式的均衡，但人们会感觉到在这平静的均衡的背后隐藏着某种东西，隐藏着一种悲剧性的哲学，一种悲观主义和舍身忍让的成熟世界观。他的心灵是患病的，但是他发现了这病症，他试图用修养去克服它。因为他的病是浪漫主义的病，是浪漫主义心灵的过度丰富。因此他设法去限制它，约束它，用艺术与学识来使它得到均衡。这种斗争是很深刻的，而且常常有倒退现象。十八岁时他的心灵已是成年人的心灵，他的艺术也已是成熟了的艺术。到了布拉姆斯刚刚三十岁时，他的艺术给人的印象已是有条不紊的古典式的完美。这位浪漫主义最后阶段的大作曲家，是在舒伯特之后最接近古典时期音乐家的精神的。他的艺术像是成熟的果子，圆圆的，味甜而有芳香。谁想到甜桃会有苦核呢？写下《德语安魂曲》的这位作曲家看到了这伟大的悲剧——音乐的危机。他听到了当代的进步人士的激昂口号“向前看，忘掉过去”，而他却变成一个歌唱过去的歌手；也许他相信通过歌唱过去，他可以为未来服务。

让我们不要对布拉姆斯妄加解释，我们只须看到不可能自然得到的东西——在戏剧性现实主义者的狂热世界中的“秩序”——却能运用艺术中的控制机得到，布拉姆斯着手去学习如何操作它。他经过不懈的学习，发现这种控制可以从过去世代的大音乐家那里学到；因此，他对古代音乐极感兴趣，他搜集的书籍和手抄本，他进行的研究成果，简直就等于是音乐学论文。[2] 但是他同时还学到：要使想象力驯服，就需要妥协和牺牲。这就是为什么布拉姆斯对过去的东西非常感兴趣的原因，这和他的高贵感受性一样，是一种贵族式的特征。这个贵族的灵魂缅怀过去，在其自己的创造中变成了过去艺术的自觉的宣传者。布拉姆斯的每个作品都有着过去年代的精神和光荣的回声。在这样的心灵里，现时的图景不能以单纯自然的色彩显现出来，因为经常出现的过去必然会发出奇异的反射，使这些色彩变成完全主观的、个人的。这样一种无限灵敏和复杂的心理是倾向于沉默寡言的；所以布拉姆斯的音乐并不给人以即时的直接的印象，它是由谨慎地掩盖着的记忆滋养起来的，所以他的艺术抒情性和戏剧性少，更多的是史诗性。在这史诗的底层有一个秘密，不可否认的是主观性，但表面看来却像是客观的。他的敏感性使他能够觉察过去最优美的东西。由于他对现时抱对立的态度，他要求表达过去的美好印象的心情就更显迫切。

897

这种良心感是布拉姆斯的悲剧，也是一切忠于传统的敏感的贵族心灵的悲剧。道德的良心感不一定是一种美德；更常见的是：它是一种忠诚的中产阶级精神的天生特性。洪佩尔丁克、赖因贝格尔、福雷、斯坦福和帕里受尽辛苦准备他们的总谱，这并不是由于他们在道德上很顽强，却是他们的本性使然。他们为人诚恳，因为他们心地单纯，没有任何事情需要隐瞒。布拉姆斯却不是这样。他的整个心灵充满暗伤，疤痕累累，对于他，诚恳是苦味的良心；对于他，这个内心担负

---

① 布鲁克纳写过一部室内乐作品——一首弦乐五重奏，还有柏辽兹的不多几首歌曲，都无法改变这个事实。

② 参见布拉姆斯对古代大师作品中运用平行五度的研究，由申克尔整理，环球出版社，维也纳。

着过去的人，良心的实质就是对于过去的忠实，对于过去的道德上的义务。过去与现在之间的分裂，是新的创伤和永恒的悔恨。这就是那非凡的敏感性的底细。这敏感性使布拉姆斯的人生成了汉姆莱特的人生，使他犹豫不决，清白贞洁（瓦格纳称他为"贞洁的约翰"）。对于他，每一件看来似乎是无辜的行动都可能变为新的悔恨的源泉，使他幽闭自身，逃避行动。他力求一生无过，但人生只有在别人不被深深卷入的时候才可能保持无过。就这样，布拉姆斯一直是一个带着中产阶级专门职业家的面具的天才，终日愁眉不展。

布拉姆斯是舒曼的热心崇拜者，这位青年浪漫主义者以创作钢琴曲开始他的音乐事业；在这些创作中有三首奏鸣曲（作品1、2、5）。对一个浪漫主义者，特别是在他的青年时期来说，这是很不平常的。因为当时盛行的是"音乐瞬间"，是小型的抒情曲形式；即使是大型曲式，浪漫主义者也是用几个小曲组成，或者是用自由的、幻想曲式的处理把一个歌曲式的结构扩大。看到青年布拉姆斯怎样对抗、几乎是排斥浪漫主义因素，确实令人吃惊。这些钢琴作品对那得到奇妙发展的浪漫主义钢琴音乐风格不予理睬。它们具有着自己的独特钢琴艺术风格。一直跟踪他一生的巨大的冲突——贝多芬的阴影——在这里，在他事业的开始时已经显而易见。尽管他力图从贝多芬的后期奏鸣曲出发，创造出自己的风格来，但他的钢琴音乐的努力写作只继承了某些贝多芬乐章中的非钢琴性质。人们不止一次地感觉到其中有一种要求交响曲式表现的深刻欲望，致使这些作品像舒曼所巧妙地形容的那样，仿佛是"带了面纱的交响曲"。布拉姆斯写钢琴曲和混合室内乐虽然轻而易举，但他写作古典主义时期两个最大的形式——弦乐四重奏和交响曲却极其小心谨慎而且耗费时间。在评价布拉姆斯时这一事实很重要，因为实际上他是一个浪漫主义者，他和舒曼一样，本能地为小型的、亲密的形式所吸引。在他晚年，写了伟大的交响曲和大合唱作品之后，他埋头于民歌改编和为管风琴写圣咏、前奏曲。驱使他写作大型作品的是他对德国过去的伟大艺术的一种渴望，一种无法克制的向往，也许是一种对之进行挽救的欲望。尼采在他《瓦格纳的事例》中讲到对布拉姆斯的意见，虽然是片面的、夸张的、不合理的，但是触到了他的性格的核心。尼采说："如果我们除去他从伟大的旧时代或异国的近代风格中模仿的和借用的东西，剩下来他自己的最个人的东西就是他的'渴望'。"但是渴望的含义只是一种软弱性，布拉姆斯的锐利眼光并未忽视这个事实，即：恰恰是浪漫主义的渴望这种软弱性破坏了大型的音乐建筑。于是他决定在自身对这些倾向进行斗争。他认为浪漫主义的梦想与憧憬最为有害的后果就是没有形式，于是他就在想象力的激浪周围筑下牢固的堤坝。布拉姆斯强制自己去学着热爱形式，这在他当时以及后来都是无人可比，而这形式标志着他的为人的伟大和他的艺术的美。 898

在音乐抒情中得体的东西在器乐大形式中就可能变为草率的东西；布拉姆斯想到他的想象力或他的嗜好会自由奔驰就感到害怕。把一切华丽的装饰和空洞的辞藻从他的器乐作品中无情地剔除出去；他还特别反对近代管弦乐的感官的色彩性的优美音响。他充分认识到这个问题的重大，在为他的第一首四重奏和交响曲作准备的许多年代中，布拉姆斯所经历的内心痛苦必然是非常剧烈的。他把一切草稿、未完成的和甚至已完成的曲子都毁掉了。在最后被认为可以付印的三首四重奏之前，他所写的四重奏的数量很多，但一首也没有留下。这位抱负不凡的交响曲作曲家在其所处的音乐环境中得不到鼓舞；因为除了大胆的交响诗和其他新的交响曲外，他的同代作曲家还在写的很多交响曲，不是破裂为无数片断，就是像牛津大学的博士论文一样精确地把交响曲的一切"规则"付诸实用而已。布拉姆斯完全知晓交响曲的时代同舒伯特一道成为过去了，但由于他对那个英雄时代怀着深厚的景仰和怀念之情，他衷心相信他可以成为那个时代的以利亚式的人物。他在艺术上的坚贞正直，促使他对命运本身挑战。布拉姆斯的思想的严格性、他对 899

伟大的古典交响乐作家的深刻信仰，以及他的交响音乐中蓄意追求而得的古香古色的风格惊动了另外的阵营——新德意志乐派。他们不能理解他们的一位同代人怎么能够躲过瓦格纳和李斯特一代在音乐上所取得的一切成就。当时在维也纳流行的刊物《沙龙报》担任音乐评论的胡戈·沃尔夫曾写出下列的话，表示他的惊讶："贝多芬之后音乐中的革命运动(在这运动中舒曼确实希望有一个救世主式的人物，而他以为他找到了这人——布拉姆斯)的领袖们从我们这位交响曲家的身旁走过，竟未在他身上留下任何痕迹……布拉姆斯对当时所发生的事态全然不顾，继续写他的交响乐。"

布拉姆斯意识到他的性格中有浪漫主义的倾向，但他同时更意识到浪漫主义和交响乐逻辑是根本对立的；因此他不满足于细小的主题和结构的逻辑，他要从当代音乐中寻求可以为交响乐所利用的因素来支持他的交响乐建筑。在他的第一交响乐里我们看到他应用了"格言"形式的"固定乐思"。它超越于主题发展的逻辑之上，起着联结整个交响曲的作用。布拉姆斯在发展这固定乐思时运用了古典主义艺术的重要手法之一：变奏。这种手法，或不如说是原则，古典主义作曲家常用于他们的四重奏和交响曲中的慢乐章和末乐章，现在在布拉姆斯的大型奏鸣曲结构中出现，给交响曲结构增添了一个新的起凝聚作用的因素。"固定乐思"不是限于一个乐章，而是试图联结整个作品。他的交响曲保留了贝多芬的原则，甚至包括转调和调性关系，而这些原则在真正的浪漫派交响乐中显然是缺少的。在每一首交响曲中他都坚持二元的奏鸣曲原则，甚至在第四交响曲的固定低音变奏曲中仍然坚持了这一原则。他对于音乐历史的某些阶段具有深邃的知识，可与当代音乐学家媲美。正是由于他对过去的问题非常熟悉，使他对大型的交响乐形式不敢轻易尝试。例如他的D小调钢琴协奏曲，起初是计划写成交响曲的。后来，他感觉不能胜任这样巨大的交响乐结构，就把它缩写为两架钢琴用的奏鸣曲。又过了几年，这个作品有了一个钢琴曲的局面，可是还带有原来的管弦乐的特点，于是布拉姆斯就把它写成了一部钢琴协奏曲。最初打破了交响乐计划的终曲用回旋曲替代，但是它仍未提高到第一乐章的水平。这部崇高的、悲剧性的作品仍然是一个独特的杂种，一部带钢琴助奏的交响曲。

900

布拉姆斯对交响曲创作的探索促使他追溯古典派交响乐的源泉。两首为管弦乐写的小夜曲可以证明他所作的实验，但他的长篇交响乐的中间乐章更足以说明他所作的实验，它们都是一些古典派管弦乐曲的英雄时代的重建。这里所谓重建，当然并非照原样恢复起来的意思。因为像第二交响乐的第三乐章的优美的小夜曲，确实是一个伟大的音乐诗人的独创性作品。但尽管如此，也还是有意识地、故意地在为18世纪的光彩夺目的嬉游曲招魂。一些别的作曲家们常在自己的作品上面记上"仿照古代风格"的标签，模仿过去。布拉姆斯则不外露地、怀着深刻的信念在实际地模仿着过去。同样，在第二交响乐的末乐章使人感到有海顿交响乐的末乐章的爽朗充沛的精神。布拉姆斯在他的前三部交响乐中避免采用谐谑曲，因为恶魔式的、疾速而不可抗拒的谐谑曲是古典主义交响乐艺术的缩影，如非出于真正交响乐的高昂锐气的驱使，必然写成了华而不实的音响游戏。门德尔松写过一些精致的、很富于艺术性的谐谑曲；但布拉姆斯懂得谐谑曲的实质是奔放而不是优雅；因此，通过在室内乐中写谐谑曲来学会恰当地掌握它之前，他宁愿返回到较早期的交响乐中间乐章。舒伯特已经感觉到了这一点，因为在他敢于着手写交响乐谐谑曲之前，有很长一个时期他坚持写小步舞曲。但布拉姆斯在他的室内乐中写的谐谑曲往往堪与维也纳的最优秀传统媲美。很有意义的是前三部交响乐中"谐谑曲"都标记着中庸速度，如"诙谐的小快板"和"近似小行板"，它们都富于旋律性，性格安详，使人想起古典交响乐中的小步舞；只有第四交响乐才有一个激进的谐谑曲。

布拉姆斯的交响乐和其他大型作品的头尾两个乐章常常比原来设想的要长，因为通过推敲加工，使形式在各个方面都扩张了。为了填补这样创造出来的巨大空间——布拉姆斯表现了真正的“空间恐惧”心理——就必须人为地来把内容丰富起来。这就是为什么这些长篇的乐章那么“难以理解”；但也正是在这些扩展中我们见到了他的巨大的艺术手法——复调的和变奏的技巧——的充分发挥。苦心经营的迹象常常显而易见，特别是在第二交响乐的第一乐章中，经过增添和改动的地方是很容易被感觉到的。他的主要主题常常来源于“固定乐思”或“警句主题”上配置的对位（如第一、第三交响乐），这样得出的音乐无疑很有艺术价值，但却缺乏一种新鲜感和灵感的直接性。当他的灵感不受其追求复杂性的嗜好所干扰和不受其对过去的渊博学识所干预的时候，他创作出了舒伯特逝世以后最高水平的管弦乐曲。最有意义的是有些段落（例如第二交响乐第一乐章的尾声）常常充满着最沉痛的悲哀和最崇高的容忍隐退的心情，因为它懂得它们本当属于另外一个世界。悲观主义的音调有时变得那样尖锐，使人简直就像是听到了送葬音乐的音调（如第二交响乐第二乐章中长号所奏）。

901

第四交响乐是四部交响乐中最伟大的一部，也是其中最悲凉、最古雅的一部。在布拉姆斯的艺术创作中，悲凉的情绪几乎是到处都有；在这部作品中是主宰的情绪，渗透在整个作品的每一纤维中。这幅宏伟的秋天的图画，开始的主题非常悠长而复杂，这在19世纪下半叶的任何一个作曲家都是很难做到的。与作者的愿望和计划相反，这里显露了浪漫主义的倾向，因为在这吃力的第一主题之后接下来的是一个天国音乐一般的第二主题。这抒情的旋律好像是对第一主题的缓和，而且有掩盖第一主题的倾向。仿佛要对抗这种古色古香的情愫，布拉姆斯突然转到一个2/4拍子的勇猛奔放的谐谑曲，简洁、疾速，具有彻底的交响乐性质。整个交响乐的顶点，也是布拉姆斯的整个艺术的顶点是末乐章。在这里作曲家把我们领进了一个巴罗克音乐的大厅。这个在所有乐章中风格最古老的乐章是一个长篇的恰空曲。在19世纪后期的交响乐中居然出现了中世纪的采用定旋律的乐章，但是写出这样音乐的人是变奏艺术的伟大的德国艺术家之一，他从北方的家乡带来用管乐组和弦乐组演奏的管弦组曲的记忆，还有那吕贝克和汉堡教堂的宏大管风琴，布克斯特胡德、赖因肯和巴赫的豪壮的、富于幻想的、威严的艺术；他在新的家乡把这一切和维也纳的精雕细琢的交响乐艺术结合在一起。定旋律无间断地再现三十次，这个看来似乎僵硬的骨架移植在一个奏鸣曲的结构中，产生一种令人深思的音乐。这位大师的奇妙的对位和变奏的技巧给我们提供了一幅又一幅的深刻沉思的形象，阴森的长号再度响起（第十四变奏），提醒我们切莫忘记：这是为交响乐的灵魂永远安息而奏出的安魂弥撒。

902

布拉姆斯的全部创作活动都经过了精心和慎重的计划。因此，小型的合唱曲以《安魂曲》告终，钢琴三重奏和四重奏以交响乐告终。写完第二交响乐以后，就进入创作的晚期，他已有了丰富的经验和可靠的把握。但即使在这时，威严的先辈在他的心目中并未消失。每当他作一次新的探索时，他总是力求和伟大的前辈们找到直接的联系。每当他看到他自己的贡献缺乏诚意或创造性时，或当他估计到前人是不可超越或甚至是不可接近时，他就为他的精力选择另外的出路。因此，他和舒伯特不同，他在从事创作的早期就放弃了钢琴奏鸣曲，从此只限于写较短的钢琴曲。四重奏也因为找不到真正恰当的风格，从而也放弃掉了。他的C小调四重奏在织体和音响上显然已经是交响乐式的，这已经背离了他所尊崇的楷模——他认为莫扎特的四重奏是特别具有“室内”风格的典范。他是严于自我批评的人，对自己不会原宥。小提琴奏鸣曲不属于早期的作品：眼光尖锐的人不难看出继贝多芬写的这类晚期作品之后，情况是多么混乱而且使人感到无能为力。这时，布拉姆斯拾起了贝多芬最后一部G大调奏鸣曲所丢下的线索，他写下了同一

个调的奏鸣曲(作品 78),以后接着又写了两部。这三部作品都是杰作,布拉姆斯把这一体裁的风格上的统一性恢复起来,而这统一性在舒曼的小提琴奏鸣曲中已全部荡然无存;但是布拉姆斯却又和其他浪漫主义者一样,在这些作品中也严重地犯了无视音响调谐和织体清晰的毛病。他的钢琴部分太重,过于膨涨,即使它们不至于把小提琴部分埋葬掉,也使弦乐器很难以平等地位和钢琴合作。在他为钢琴－弦乐器合奏的其他作品中,这种钢琴过重的情况不那么严重。而当他在合奏中加进管乐器时,或组织充实的合奏(如五重奏)时则效果很好。在这些作品中,为弦乐器和单簧管写的五重奏,无论在思维和音响方面,都可说是无比高雅的作品。

布拉姆斯把浪漫主义的狂想曲式的室内乐风格加强并缩减,他把室内乐作品加以融合、组织,取得平整的秩序,从而恢复了室内乐原有的精神和音响;和当时的同辈人比起来,他确实像是一个古典主义者。他和他的同行不同,不相信在混乱中能够创造,因为只有他才真正理解贝多芬。尽管如此,"古典主义的浪漫派"的困境仍然不能完全克服,有时使人清楚地感觉到智力在强迫想象力。著名的 F 小调钢琴五重奏——只举一个例子——的第一主题,很容易看出它的合成的性质,因为这个主题的后半部分显然是"人造的",它本身是不鲜明的,甚至于是无表情的。另外一个这类合成的主题,是作品 111 五重奏的第一乐章的主题。

903

歌曲创作虽然在布拉姆斯的艺术中占中心地位,但对他来讲,也和交响乐一样,存在很多问题。但布拉姆斯并没有像对待四重奏和交响乐那样审慎,他采取了回避问题的办法。在 19 世纪浪漫主义歌曲的成长过程中,特别是受到李斯特的钢琴笔法和瓦格纳管弦乐注释的影响,器乐部分取得了至上的重要地位。布拉姆斯置这种倾向于不顾,他突出歌声,不让伴奏部分僭越其本质上的从属地位。值得注意的是,他虽很景仰舒曼,但作为一个歌曲作家他更接近舒伯特;他自己曾说过:"没有任何一首舒伯特的歌曲是学不到什么东西的。"他刻意躲避表现一种情绪,喜用简朴明了的朗诵调。所以和舒曼不同,和沃尔夫就相去更远了。他的第一首歌曲《爱的忠诚》——作品 3,是一首哀愁的、悲观主义的作品,从此不幸的爱情就成了他的大部分严肃歌曲的题材。他非常喜用分节歌形式。他所写的民歌和儿童歌曲,朴素而真挚,是属于这一体裁的艺术创造中最伟大成就的一部分。

在 19 世纪下半叶,布拉姆斯以对待大型作品那样的热忱致力于合唱曲的写作;这在以前则是大作曲家们的次要园地,他们不去和那些无数的专写这类作品的小作曲家们竞争。布拉姆斯无论写壮丽的复调经文歌或写附钢琴伴奏的简单和声的舞蹈歌曲,都是同样认真精心;从来没有出现因中间声部写得不当心而破坏了整个合唱的情况,而这种情况即使在舒曼的合唱曲中也屡见不鲜。布拉姆斯的合唱创作到《德语安魂曲》达到高峰。这部作品至今仍是他最被人喜爱的作品。这部为死者写的新教仪式音乐是巴罗克时期以来的德国伟大宗教音乐作曲家的这类音乐中仅有的杰作。这部德语安魂曲不像拉丁安魂曲那样给灵魂为"末日经"的到来作准备,它是对失去亲人者的安慰,一种非言语所能表达的安宁气氛笼罩着整个乐曲;只是那神秘的送葬进行曲的威慑性的齐声段落,使人一度忆起死的悲剧。

把巴赫、贝多芬和布拉姆斯归在一起的汉斯·比洛的妙语"三 B",在通俗的、知识缺乏的音乐评论中间是家喻户晓的。尽管从历史的和从美学的观点来看,这个概念非常荒谬可笑,但这却是一个有趣的现象,因为它是渗透在音乐爱好者广大阶层中的少数美学格言之一。布拉姆斯的艺术完全不像另外两人的艺术那样具有明确的积极性和英雄般的坦率性。他的音乐世界具有其自己的生灵,自己的动植物,具有别的东西不愿也不能繁殖的另外一种气候。巴罗克时代的大师巴赫和这位 19 世纪晚期的音乐隐士相提并论,显然是不可能的;若与三人小组中的另一成员贝多

904

芬联在一起,虽然也不合适,至少是可以讨论的。但是他们也是完全不同的。贝多芬憎恨“作曲”这个词,他主张要做一个“音乐诗人”(Tondichter);而布拉姆斯却是按照这一个词的真正原义进行“作曲”的。无论何时何地,贝多芬总是让一种感情发展到另一种感情。布拉姆斯则每次澄清一个心理状态;他也许像易卜生,而贝多芬则是歌德的副本。强烈地受制约于过去,热心地依附于古典的理想,这样的艺术不可能在艺术上作出改变,它只能深化、成熟,变得更明智。贝多芬向前看,热心于征服,经历了有时是从一个作品到一个作品风格上的巨大转变;而在布拉姆斯的成熟过程中,则并没有什么根本的改变,因为他心目中经常有一个大的风格转变的总轮廓,他是紧紧地抓住它的。因此,我们在他成熟作品中所见到的布拉姆斯和在他初期作品中所见到的布拉姆斯,在风格上是一致的。同样的河流,在布拉姆斯是向后倒流的,而在贝多芬则是向前涌进的。因为时代已不能给他提供像贝多芬曾经发现的那些对题,他只好用魔术把它们变出来。因此,古典主义在他身上变成了一个美丽的姿态,而在贝多芬,古典主义是完成和综合。布拉姆斯的悲剧在于贝多芬的影子到处跟踪着他。

布拉姆斯是古典主义的掌玺大臣,所有的线索在陷于混乱之前,在布拉姆斯手里再度联接在一起。他为形式而斗争,他探索它,创造它;而贝多芬的经过考验的形式却是他的创造活动的结果。布拉姆斯这位热切的、廉洁的、忠诚的艺术家为他的成就感到自豪,而且深信他的事业的正确性,他对事态的真相是永远头脑清醒的。他在1878年5月的一封信中,带讽刺地写道:“不理解、不尊重最伟大的东西——例如莫扎特的协奏曲——的那些人帮了我们的忙,使我们这类人得以生存而且获得名声。他们岂知道从我们这里他们本来是可以纵情痛饮的,但是,他们却只喝到了点点滴滴!”

比　才

905

到了19世纪中叶,法国浪漫主义的烈火和扩张力已经减退。文学趣味对想象力的不加控制的奔驰,对于经过复杂加工歪曲了生活的老生常谈的故事已经感到厌倦,要求更符合生活现象的新方向。这样就产生了自然主义。它与浪漫主义直接对立,是对浪漫主义有意识的反作用。为自然主义作好准备的是孔德的哲学,还有达尔文《物种起源》的法语译文(1862)、勒南的《耶稣传》(1863)以及克洛德·贝尔纳的多卷实验医学著作的出版。在这同样的气氛中产生了浪漫的现实主义者:巴尔扎克和福楼拜。直接跟随他们而来的是自然主义的“奠基人”。龚古尔兄弟(Edward Goncourt,1822—1896;Jules Goncourt,1830—1870)自称:“虽然群众爱读编造的假小说,我们却写真小说。”他们的风格丰富而带神经质,常常有些古怪,因为他们不断追求艺术性。他们要描绘人的生活和思想,达到像图画那样在视觉上的准确性。都德(1840—1897)是龚古尔兄弟的忠实弟子,是写小说的诗人,他的自然主义仍带着细腻的感伤主义和优美的幽默感,使人想起狄更斯。自然主义小说的真正代表作家是莫泊桑(1850—1893)和左拉(1840—1902)。前者是法国小说艺术的大师之一,他的明晰的散文风格恢复了法国语言最优秀的传统。后者的小说受科学和社会学研究的影响,变成了人类生活和习俗的记录文件。

自然主义虽然产生了大量的诗人和小说家,但在戏剧方面却从未取得真正的成功。龚古尔兄弟和左拉都曾试写过戏剧,但只是试验性质的。即使在自然主义最盛行的日子里,剧院仍然忠

于市民剧和斯克里布的技巧。舞台为奥日埃(1820—1889)所统治,他是一个善意的人,部分代表中产阶级的伦理观;小仲马(1824—1895)是一个剧院的演说家,他的剧本都像论文的注释;贝埃龙(1834—1899)的剧本像轻松机智的聊天;萨尔杜(1831—1908)恐怖,但都很有效果。在这些十分成功的剧作家中,唯一真正杰出的一人是不成功的亨利·贝克(1837—1899)。他不偏不倚,不向观众大声宣讲,只是表现日常生活,绝对客观、残酷无情的真实。

法国戏剧界的缺乏力量是由于音乐侵入话剧剧院,这一点是文学史学家在一定程度上没有看到的。19世纪中叶音乐喜剧和大歌剧的巨大成功诱使巴黎其他演出机构侵入这些园地;几乎每个剧院都准备排演带音乐的戏剧。吕利时期的"司法"原则和用以反对集市剧的垄断制度似乎又要恢复了。[①] 几个居于领导地位的剧院如"新剧院"(Nouveautes)、"体育场剧院"(Gymnase)、"闹剧院"(Vaudeville)都被提出对音乐的要求,小仲马为此不得不为他的《茶花女》一剧增加几首歌曲。有时"体育场剧院"为了上演巴尔扎克的《包散工者》就不得不放弃一切演出音乐戏剧的权利。读一下当时的回忆录和书信我们就可以看到法律制度的紊乱如何严重地影响着戏剧的艺术水平。另外一方面,我们还可以看到当时不带音乐的单纯戏剧常常被认为比音乐戏剧的地位要低。在上演布瓦洛的一个剧时,1846年1月份的杂志《快乐信使》上写着"我们必须承认不带音乐的《威廉·退尔》的上演在我们看来好像是难以接受的"。

还有另外一个对当时法国戏剧发展不利的因素是地方色彩的滥用。浪漫主义文人的特点之一就是不满现状与对过去和东方的异国的崇拜。左拉说戈蒂埃:"他需要一匹骆驼和四个牧民来挑逗他的头脑,进行创作。"这话乍看似乎过分,可是戈蒂埃自己在一封信里也说:他"被苦闷所折磨,心中渴念小亚细亚"。19世纪后期,一群法国南方出身的诗人如马尼耶、欧巴内尔和米斯特拉尔建立一个恢复普洛旺斯文学的结社,叫做"费利布里热协会",社员叫作"学者"。在世纪初已显露出来的对民间文艺和异国情调的热爱,由于这些人的活动流传全国。

由于音乐戏剧的流行和对异国题材的热衷,产生了抒情舞台上最富于戏剧性的歌剧之一,这是一部高耸在这时期一切戏剧和歌剧之上的作品:《卡门》。剧词作者是梅拉克和阿莱维,音乐的作者是比才。乔治·比才(1838—1875)的才能早在九岁时已有所表现,当时他已在巴黎音乐院从玛蒙泰尔学钢琴,从阿莱维(他未来的岳父)学作曲。还不满二十岁,他就获得了罗马奖金,在侨居梅迪契别墅时开始写了一部意大利歌剧《普罗可皮奥》,随后又写了几篇交响乐曲。回到巴黎以后,写了歌剧《采珠者》(1863)和《珀思丽珠》(1867),但并未引起人们的注意。随后一部独幕歌剧是比较轻松的《贾米莱》(1872),反应较好,这部作品的确充满着悦耳的"轻"音乐,和大歌剧盛行的当时的戏剧界很不调和。比才给都德的《阿莱城姑娘》配了音乐,他期望能获得决定性的成功,但结果观众反应冷淡,都德的朋友们都感到懊恼,害怕音乐的坏印象会连累了剧本本身。但到如今却主要是由于比才的音乐才使人们想起都德的这个戏。比才的配乐清新,简洁而尖锐,是19世纪下半叶罕见的;当时的人沉缅于浓重的和声、刻板的节奏、造作的旋律和虚假的色彩,对于比才的音乐理应加以爱护。但是很奇怪,由《阿莱城姑娘》的配乐编成的两套组曲却被人划为"轻音乐"一类,通常由公园管乐队式"通俗"管弦乐队或其他通俗组织演奏;正式的爱乐交响乐团则只在星期早场为儿童演出这个节目。

比才最重要的作品《卡门》的演出(1875)几乎是失败的,比才本来已有心脏病,几个月以后就逝世了。舒伯特的墓前曾有一块碑,上面写的碑文,悼念着死去的音乐家,但更多的是墓中埋葬

① 当时有一部有意思的论著《论剧院的司法审判制度》(巴黎,1853)表明了这种普遍的混乱清形。

的"更加美好的希望",虽说这年轻的维也纳音乐家逝世时已经是一个成熟的作曲家而且写下了大量的杰作。应该把这段碑文刻在比才这位令人景仰的音乐家的墓碑上,他刚刚找到了创作方向就被夺去了生命。

不仅在歌剧创作中而且在比才的总的音乐风格上,《卡门》代表着完全崭新的方向。歌剧的题材取自梅里美的著名同名短篇小说。梅拉克和阿莱维改编的剧词没有超越斯克里布式的诗的水平,但其中有许多场面是用散文写的;总的看来歌剧台本并不比原著逊色,而且梅里美的小说原有的野性的、逼真的美也没有遭到破坏。在这里我们看到的是一部具有独特的力量、强烈的戏剧真实性的音乐戏剧作品,其抒情的部分散发着一种轻柔温和的悲伤情绪,这里没有任何人为的造作的东西,一切都带着粗犷的力量和天然性表现出来。这是一个具有极其集中的表现力的民间戏剧,这种特点在法国大歌剧中是看不到的;只是到了下一代,在普契尼、莱翁卡瓦洛和马斯卡尼等意大利真实主义的歌剧中才看得到,但他们在艺术的信念和创造力上,已大大减弱,而他们所取的典范是比才的《卡门》。这出戏的音乐紧凑而爽朗,带着炽热的南国气质,管弦乐队光彩夺目,生气勃勃,旋律吸引力强,因此赢得尼采的热烈赞扬。他认为《卡门》是歌剧的永恒的典范。这种赞扬同时也是对瓦格纳的歌剧美学观的控诉。

《卡门》遭到了法国观众和音乐界的否定,同样是一个民族,他们欣赏现实主义的、自然主义的小说和戏剧,但却拒绝了这部音乐戏剧中同样的因素。而这部音乐戏剧从其表现的强烈和逼真而论,是当代任何作品所不能比拟的。为了理解当时评论家们的态度,我们看看《抒情艺术辞典》中专讲《卡门》的注释。这本辞典是在《卡门》上演之后不久出版的,具有权威性,著者是克莱芒和拉鲁斯。它是19世纪有关歌剧观点的重要文献。书中写道:"比才的歌剧有些写得很美的片断,但是题材太离奇了,驱使他陷于荒诞古怪、支离破碎……歌剧台本必须重新写过,去掉那些不适合于抒情艺术作品的庸俗性和现实主义。卡门应该写成一个幻想性的波希米亚姑娘,而不是一个娼妇;唐·霍赛在现在的台本中是一个下流的、讨厌的家伙,应该写成一个迷恋于爱情的人……"在《卡门》中我们看到的是紧张的戏剧和出现在舞台上的扣人心弦的生活;但是像这样的故事和这样感官性的、强烈的音乐对那些歌剧舞台的权威人士来说是不够高贵的,他们习惯于大歌剧的陈词滥调。这样的戏剧气氛在话剧中是可以被接受的,但作为歌剧,它永远不许违背当时占统治地位的法国歌剧风格所形成的音乐和戏剧美学的规范;它必须是"美丽的,明晰的,具备良好的结构组织"。 908

《卡门》将永远是音乐舞台上最伟大的创造之一,这个作品受到广大群众欢迎的程度是任何其他歌剧所不能超越的,因为它是一出雅俗共赏的理想戏剧。虽然下面引的这段话与其说是对比才的赞扬,不如说是对其以前的一个英雄的贬谪。但是,原以为在瓦格纳的歌剧中找到了乐剧理想的这位热烈如火的哲学家极其美妙地概括了歌剧《卡门》的特性:

> 昨天——你相信吗?——我第二十次听了比才的杰作。我是又一次怀着同样温和的敬意去听的。这样的作品多么使人感到完满啊!……这种音乐是顽皮的、细致的、幻想的;同时又受人欢迎……它具有一个民族的而不是某个个体的文化修养。以前在舞台上听到过比这更痛苦、更悲惨的声音吗?而它们是怎么做到的呢?不要装模作样!不要任何虚假的东西!从夸张的风格中解放出来……命运悬在这个作品的上面,它的幸运是短暂、突然的、刻不容缓的……我真嫉妒比才,他居然这样大胆地写出这样富于感情的音乐,表现出了欧洲文化培育的音乐过去所无法表现的——这种南方的、黄褐色的、晒黑的感情……最后还有爱

情，被移到大自然中的爱情！……爱情作为一种命运，作为一种灾难，挖苦的、天真的、残酷的，恰恰就像大自然那样的！结束这部作品的唐·霍赛的最后喊叫："是啊，是我把她杀死了，我——我亲爱的卡门！"像这样把构成爱情核心的悲剧性反讽表现得如此严峻，如此可怕，我从来没有见到过。[①]

909

威尔第

继拿破仑战争之后，在意大利的奥地利统治引起了意大利全国在政治上的巨大反抗。当时意大利已有早些时候由法国大革命产生的爱国主义和自由主义思想在沸腾着。激起民族思想的另一个动力来自法国浪漫主义，因为崇拜过去和异国情调为受苦难的爱国主义者暗中表现其愿望和目的提供了多种多样的题材。正是由于这浪漫主义促使一向埋头于古典文艺的意大利文学注意到了其他欧洲各国的新旧文艺；莪相和莎士比亚、歌德和司各特都博得了群众的喜爱。一向沉溺于拟古主义的意大利如今建立起通向西欧精神的桥梁，并再也不会失掉这新建起来的联系。意大利的浪漫主义的成功标志是曼佐尼(1785—1873)，在他的作品中，古典的趣味完全为一种无法模仿的意大利气氛所替代。塔索在《被解放的耶路撒冷》中作为内心的写照所探求的东西，曼佐尼在他的史诗式的小说《婚约》中找到了。这部作品包罗而且迎合了宗教的道德和民族的愿望。《婚约》由于其爱国热情和过去时代的异国情调的诱人吸引力，产生了一大批热心的读者。在它获得空前成功以后，他们支持了继它之后出现的许多小说和戏剧(虽然今天这些作品大多数都既不流行，也不成功)。意大利其他浪漫主义者中还有些优秀的诗人和作家如：贝尔凯特(1783—1851)，他是叙事诗《布拉格的逃亡者》的作者；佩里科(1789—1854)，他写他在奥国政治监狱中所受的折磨的书(《我的狱中生活》)，给压迫者的打击比打胜仗还要有力；还有朱塞佩·朱斯蒂(1809—1850)，是意大利爱国抒情诗人中最有意思、最富热情的一位，但是，他的作品大部分已不能被人欣赏，因为其中涉及当时历史的、政治的派别，许多作品——特别是他的写得很漂亮的诗——不加注解和考证就无从理解。同一时期，这同样的感情在当时的意大利歌剧中也有反映。而在朱塞佩·威尔第(1813—1901)的作品中，我们将会看到与瓦格纳同时代的意大利艺术和文学的最高表现。这些歌剧中的音乐，虽然引起它们的政治事件今天已经被人忘却，但它的英雄气概不减当年，因为这种音乐永远是富于人性的、勇于前进的、戏剧性的、内容充实的，而且是彻头彻尾的意大利人的。

威尔第诞生于意大利歌剧的不稳定时期，无数的小作曲家都在模仿多尼采蒂、梅尔卡丹特和贝利尼的风格。这三位伟大的音乐家能够把意大利主义和法国大歌剧调和起来却又不放弃其古老的民族传统，而年轻的一代则不是这样，他们把典型的意大利式的创造的流畅性与法国大歌剧的浮夸性结合在一起，这样的结合必然产生最肤浅、最短命的风格。不寻常的是威尔第经过少数几次错误的试步之后，他置前人与周围的榜样于不顾，找到了自己的道路。他写的《纳布科》(1842)虽然还能看出有法国、意大利旧歌剧的消极影响的痕迹，但其旋律进行刚健有力，节奏韵律清新明晰，为威尔第同代同胞作家中所罕见。后来他被卷入民族运动和即将到来的革命的热

910

① 《尼采全集》，卷Ⅷ，第2页后。

潮。这位虔信宗教的爱国者,面对着严格的强制检查制度,采用了带有寓言性的题材,借以表达其同胞们期待摆脱奥地利统治的心情。《埃尔纳》(1844)、《乔凡娜·达尔柯》(1845)、《阿蒂拉》(1846)、《强盗》(根据席勒的同名剧本,1847),使威尔第的名字成了意大利运动的同义语。而在他的《莱尼亚诺战役》(1848)一剧中,当骑士们发誓击溃阿尔卑斯山外的意大利的残暴的统治者时,观众的情绪无限激昂。1848—1849年运动活跃时期,威尔第在巴黎,他密切注视着祖国的独立运动,这个时期的威尔第的创作活动以《露易莎·米勒》(1849)告终。以后这位出了名的作曲家回到故乡,隐居在农村的庄园里,表面上看来完全是过着一个地方绅士的生活,他饲养家畜,打猎,并在议会中当了该区的议员代表。

就是这位隐退了的外地庄园主,暇时阅读莎士比亚、席勒和希腊戏剧家的著作,写了震惊世界的《利歌莱托》(1851)、《游吟诗人》(1853)、《茶花女》(1853),这是歌剧史上最闻名的三部歌剧。这三部歌剧都是按照法国大歌剧传统写成,这里我们又一次看到法国学派的世界性的影响,因为歌剧台本本身都是按照法国戏剧的样式写成的。但如果我们仔细考察这些作品,我们就必然还看到除去浪漫主义大歌剧所要求解决的问题——“这脚本提供了有效果的场面吗?”之外,威尔第还记着古典音乐戏剧的极其重要的问题:“这些场面能否用人物性格的有说服力的、合乎逻辑的音乐发展连贯起来?”威尔第按照意大利古老的传统实施了他的计划。他采用了旋律,用人声歌唱的旋律,由一定戏剧的或抒情的情境产生的旋律,它只适用于特定的情境。这种旋律的造型性和戏剧表现性是不应该而且不可能用德国的交响乐式的歌剧观点来欣赏的。这些作品的真挚而深刻的悲怆之情,其抒情性,以及其所产生的坚强的艺术信念是从来没有一个大歌剧所能做到的。但是除此之外还有:这里有动机的精巧的安排,有和声与调性的逻辑,使威尔第成为伟大的古典歌剧作曲家的当之无愧的后继人,同时成为瓦格纳的劲敌。这里所说的动机的安排不能按照瓦格纳那样的理解,因为威尔第并未应用主导动机的体系;他只是用了凯鲁比尼和贝多芬曾经用过的某种再现的主题。① 这样的动机是:例如《利歌莱托》中的“暗杀”的动机和《茶花女》中薇奥列塔的“生命动机”。比这些动机更加重要的是动机的和调性的关系,它们起着合乎戏剧的要求连接不同细节的作用,为整个结构提供了内在的支柱。《游吟骑士》中吉卜赛人的一些场面、阿苏塞娜的一些咏叹调,以及莱奥诺拉和曼里科的音乐都是用无数纤细的线索连贯起来的。

911

19世纪年代的威尔第不再满足于用音乐刻画每个人物的性格;仅有人物性格是不够的,他要勾画出每个人物的戏剧活动。这样他开始摆脱大歌剧的影响,经过了一场大清洗;所经过的阶段是:《西西里的晚祷》(1855,为巴黎所作)、《西蒙·波卡涅》(1857),两者都是巴黎大歌剧的风格,有迈耶贝尔式的庞大的管弦乐配备;《假面舞会》(1859),这部歌剧显示了威尔第的新面貌;最后,1867年强有力的、虽说不够统一的《唐卡洛斯》。在和外来因素的斗争中锻炼了他的决心,扫清了他的顾虑;在《阿伊达》一剧中出现了经过提炼的新风格,在这里豪华与夸饰比最壮观的大歌剧有过之而无不及。但是炫人耳目的外表只是戏剧的宏伟性的一个方面,剧中既有热情洋溢的音乐也有细致的描写生活风俗的场面,剧情在这两极中间展开。此后,威尔第的创作中断了很长一个时期,这时期只写了一部壮丽的《安魂弥撒》(1874,虽然开始时间较早),这里在曼佐尼逝世时写成的。在这部作品中,威尔第证明了他是戏剧性的、音乐会性的宗教音乐的伟大作曲家斯卡拉蒂和杜朗特的直接后继人。

七十三岁的作曲家用《奥赛罗》(1887)打破了他的沉默,这部作品带有天才发展到顶点的烙

---

① 见本书,第791页后。

印。歌剧从"暴风雨大合唱"开始(这种写强大的自然力量的场面,在近代歌剧中空前绝后),一直写到苔丝德蒙娜的无法形容的悲哀的最后一首歌曲和奥赛罗的悲惨下场,整个总谱是一个关于伟大爱情的灾难的动人故事。曾经被瓦格纳和他的辩护者们所轻蔑地埋葬了的歌剧旧形式在这里重又复兴,而且达到令人想不到的高度。它给我们显示了一个奇迹:另外一部《奥赛罗》,不是莎士比亚的那一部,但是可以与之媲美;这部戏剧和这部歌剧本质上是各自独立的,但都是其同类作品的高峰。

戏剧是人和他的命运之间的神秘的决斗,问题在于他们的交锋是要用语言呢,还是他们只是默默无言地以武器相见呢?是只靠对话来反映真正的问题呢,还是那富于表情但不太具体的一个一掠而过的姿态,一个含义广泛的、闪电般的句子就变成关键时刻的象征呢?莎士比亚和威尔第的奥赛罗,都是姿态占着统治地位的;因此,从事解说的人就为难了,他们提出来的任何公式必然是错误的,因为这里的情况排斥任何一种公式。《特里斯坦》是可以加以概括的,但《奥赛罗》则永远不能。因为"其余的一切都在沉默",命运不是以语言武装起来的,它逃避了一切文字,它只是在一切情节、一切语言、一切姿态的总和中表现出来。所以威尔第的象征并非意味着这个或那个"意义"的象征;它意味着一切,而不是任何具体的事物,它们是属于音乐的象征,而不是属于智力的象征。它们之所以是象征,因为它们从那样的深度抓住了一个人和他的命运,乃至所有的人和所有的命运同它们都会发出遥远的共鸣;它们之所以是象征,因为每一种感情都是极度的表现,因为那永恒的人性被带到了无限的视野之中。

912

威尔第在这部奇妙的歌剧中仍然保持着自《利戈莱托》以来的取之不尽的创造力。没有任何地方显出创造性的减退,强度没有任何松弛,对于像他这们年纪的人,确乎匪夷所思。除此之外,还加上威尔第健壮的老年的高度修养和由毕生经验获得的犀利的智慧。丰富而正直的生活充满着深刻感受的人性在这一独特的作品中变成了真和美的形象。

1886年11月1日威尔第给阿里戈·博伊托写信,告诉他《奥赛罗》已经写完。他写下:"E finito!"("完结了"),当时人们真的以为这位七十多岁的老人把这部近代最完美的音乐悲剧交给世界,他已经达到了他的漫长而光荣的事业的终点。但是他并未休息下来。他不能休息下来,因为他知道歌剧的伟大传统的再生和巩固的事业尚未完成。已经快八十岁了,他重新回到四十多年没有从事的领域,莫扎特和罗西尼在30年代丢掉了的,他又开始捡了起来,给我们写了一部谐歌剧。《法尔斯塔夫》(1892)的确是一部谐歌剧;但是这里的笑声不像多尼采蒂的无害的欢乐的笑声,而是智慧的笑声,是一个久经世故、熟知人生曲折道路的人的娱乐。《法尔斯塔夫》是威尔第对生活的最苛刻的揭露,又是对生活的最热情的辩护。这位年长的作曲家怀着最深刻的悲哀揭示了在生活的平凡现实中梦想者的悲惨命运。《法尔斯塔夫》将永远是一部合乎时势的、现实的戏,因为它是创造抒情剧的理想形式的志愿的最终实现。它是《费加罗》的兄弟篇。威尔第自己说过,在这部作品里他创造了"快活的无赖汉的永恒的真实典型";他完全是在音乐中,用音乐做到这一点的。虽然必须承认,台本是在整个歌剧文献中难得找到的最好的。作曲家很懂得歌剧中的戏剧固然很重要,音乐毕竟应该永远起主导作用。人物性格应该由戏剧来勾勒,但他们必须用音乐体现和表现出来。

913

的确,法尔斯塔夫这个著名的骑士,正当他对那妇女发誓永远爱她而她的复仇的丈夫到来的时候,他躲进了洗衣筐里。但是生活的平凡无聊一如灰色,它卑鄙地遮盖了美与伟大的梦想者。而那经常不断地使法尔斯塔夫想到日常生活的平凡无聊的世界,如果没有了他这样的人,又会变成什么样子呢?法尔斯塔夫和他一类的人是这个世界的面包里的酵母;必须把他们拿来加以揉

搓，从而使他们内在蕴藏的生命和力量发挥出来。他们教给我们热爱生活，他们喊叫乐观主义，侮辱的辛酸只能使他们加倍珍视生活的胜利和幸福。他们不受任何因袭习俗的约束；在他们自己的心目中，他们是自由的、独立的、强大的、充满生命力的。

在这部热闹的喜剧中存在着某种真实的、现实的东西，不是漫画式的，而是生活的意义，生活的最美的意义。一对青年情侣就是这一点点现实与梦想的表现。他们不唱大型的爱情二重唱，他们只是在偶尔相见的片刻之间触及爱情抒情性的最温柔、最亲切的声音，转瞬之间，他们就又被生活的大喜剧冲散了。但这短暂的时刻是永恒的。安妮和芬顿……人类的愚蠢所搅起的生活漩涡在他们的周围咆哮着，但是他们却完全迷醉在这短暂时刻的魔力之中了。这些表达爱情的音乐段落是简短的，那样简短，像青春般地逝去了。但在那八十岁的威尔第的诗意心灵中它们是常在的，因为威尔第的心灵是永葆青春、永远忠于爱情的。

原来被爱德华·汉斯立克(1825—1904)引入歧途的歌剧评论，都是以这位有影响的评论家为榜样的。现在看来，错误地评价19世纪下半叶这两位首要的音乐戏剧家该是汉斯立克突出的特点。有些德国、英国和美国的评论家把这位年轻的大师看作是"手摇风琴式的旋律加六弦琴式的管弦乐伴奏的意大利歌剧"的朴素的后继人。而成熟后的威尔第之所以赢得他们的称赞，是因为他们认为威尔第明智地模仿了瓦格纳，克服了自己的错误。就像赫尔曼·克雷奇马尔那样的评论家也都把《阿伊达》和《奥赛罗》看作是向瓦格纳转变的作品。威尔第是不能够吸收瓦格纳的辩证法、精神和世界观的。瓦格纳的工作是和他的目的背道而驰的；瓦格纳是一种运动的顶点，而威尔第则越来越脱离这种运动。瓦格纳的事业是封闭的，隔离的，它不指向任何方向；威尔第的事业则是开放的，而且为未来开辟了广阔的道路。威尔第尽管很赞赏瓦格纳，他却不能从这位德国大师的风格中接受任何本质性的东西，因为他认识到他们之间的区别是意大利人的天才和德国人的天才之间的鸿沟，"你以为在这样的天空和阳光之下我能够写得出《特里斯坦》和《指环》吗?"① 有些管弦乐配器的技巧上的细节不能构成所谓的"影响"，因为威尔第从来不让交响乐队侵犯人声的专权从而危害歌剧艺术，他的音乐的、戏剧的建筑完全是以人声为基础的。在浪漫主义后期这两位首要的歌剧作曲家之间还有其他的重大区别。威尔第从来没有把咏叹调和加伴奏的宣叙调合并起来，造成瓦格纳式的"无止的旋律"，虽然他使这两者接近了；威尔第的天赋的吐字感觉使得他反对这种不顾形式而且违背声乐本性的办法。他一直认为带伴奏的宣叙调是戏剧情节的真正的表现工具，而把爱情的歌唱在咏叹调和咏叙调中——也就是在真正的歌曲中倾吐出来。在晚期，他不用很多的轮廓明确的咏叹调，倾向于采用与紧密跟随戏剧发展的连续的咏叙调。他的管弦乐队更加有力雄辩；而且在博伊托的刺激影响之下，出现了他以前作品中所从未见到的戏剧的微妙变化。但是他的创作方法和出发点与拜罗伊特大师的那种沉重的、形而上学的、探索问题的企图是根本不同的。在威尔第的创作中没有提高到世界观那样高度的根本问题；他的目标一直是写人和他的命运，而一切都是用其固有的音乐修养和拉丁民族的优美感来解决的。威尔第既非哲学家，也不是论文家，但是他的每一封信所包含着的观点和美学见解都比他的对手的戏剧论文更加有说服力、更加深刻。有一次他写道："歌剧就是歌剧，交响乐就是交响乐。"这句金石玉言，说透了歌剧问题的真髓。

914

在威尔第身上，作为人和艺术家是奇特地统一起来的，相互补充的，如想要了解其一方面而

① 威尔第有抄誊信件的习惯，从而给后人留下诸多有价值的信息。见G.切萨里和A.鲁奇奥：《朱塞佩·威尔第书信抄》，莱比锡，1913。

不知其另一方面是不可能的。一方是遁世隐居、严肃正直、廉洁不苟、宁肯拒绝一笔财产而不肯对其歌剧台本稍加修改的意大利大师；另一方是不忠诚老实、专横跋扈、不断追求名誉、不断"对他的朋友们发表宣言"的瓦格纳。两者之间有着多大的差别！威尔第是一个小帝国的国王——他的庄园有二百多雇工，他像一个慈父一样关心着他们的福利。在困难的时候，他提高他们的工资，而且他把他的模范农场——他是一个很能干的农业家——的不少的收入投资为救济贫困音乐家的基金。他一方面谦虚谨慎，热心于慈善事业，同时又对其艺术在音乐事业中的性质和地位具有着一个艺术家的镇静的、绝对真诚的信念。但是即使在最巨大的成功之后，他也只是说："Il tempo deidera（时间将会决定的）。"

915

威尔第是意大利歌剧最后的伟大人物，他完结了由蒙泰威尔第开创的系统。他超越了一切时间和环境的局限，又一次地解决了抒情剧——三百多年来歌剧的问题。的确，在他的极大努力中他是寻找外援的，他毕生都在寻找；但使他可能获得最后胜利的天才人物不是瓦格纳——而且根本不是一个音乐家。他是莎士比亚。经过多次的努力他找到了一个人，使他能够接触到他毕生崇拜的偶像人物莎士比亚——他所认为的"人类心灵最伟大的权威"。这人是博伊托——一个优秀的音乐家，又是修养很高的文学家，是他猜透了作曲家的意图，并给他提供了足可以与里努奇尼和梅塔斯塔西奥的杰作相媲美的台本。瓦格纳的《特里斯坦与伊索尔德》这部最强大的乐剧，实际上是一部由交响诗、抒情诗和戏剧场面构成的长篇叙事诗。爱情本身并没有提供冲突，引起特里斯坦和伊索尔德的悲惨命运的是外因，引起的方式也很简单；他们的爱情只是一场灾难，而不是一出悲剧。在莎士比亚精神的帮助之下，威尔第从生活中抽出了活的纤维，按他自己的新的方式，通过音乐编织起来。他比瓦格纳更富于人性，他更接近我们，更接近我们的理解力和享受力。瓦格纳写的是理想；威尔第写的是人。瓦格纳偏爱神话人物，因为他希望从德国的过去寻找他的理想；威尔第则准备接受任何题材，只要其中提供了活生生的人物就好，而对于剧情中其他附属事物是否确有实据，他是毫不在乎的。瓦格纳的构思需要伟大的英雄。威尔第则塑造的不是英雄人物而是热情的代表和牺牲品；他写的人物和我们是一样的，基本上是软弱的、自欺的，重要的是他们的热情，而不在于他们的行动。瓦格纳的英雄人物们在舞台灯光的闪耀中出现在我们的面前；他们仿佛是不可改变的，我们不能从他们身上拿走什么或添加一些什么，我们不能用任何别的东西去替换他们的刀剑、长矛、带犄角的盔甲和狼皮。威尔第的男人和妇女可以被脱去其外装，脱去他们的16世纪的襞襟、古埃及的甲胄、威尼斯人的盔甲和吉卜赛人的长袍；而利戈莱托的悲惨的软弱，阿伊达的不屈服的热恋，伊阿古的阴险狡诈，奥赛罗的执拗的、盲目的嫉妒以及阿苏塞娜的近于疯狂的报仇之心依然存在。威尔第在歌剧音乐中把这些人的永恒不变的要素提供给了我们，他证实了歌剧的本质在于：把文学勾勒出的人的感情译成为纯粹的音乐。

第十九章

916

19世纪音乐的边缘及其实践

德 国

撇开19世纪前四分之三时期的一些首要的音乐人物去看看其他大量的音乐家，就会看到流派很多，因人而异，很难作出有条理的仔细论述。除了南方与北方、旧教与新教的显著的地区差别和宗派差别之外，还必须加上：现实主义派与伪浪漫主义派、"歌剧"与"乐剧"之间的日益加深的鸿沟，还有由民族乐派产生的新的界限、对于演奏技巧的日益崇拜，以及由于工业组织对艺术、艺术家及其群众的剥削所引起的音乐实践及其本身存在的严重变化。19世纪下半叶德国交响乐的霸权受到成功的挑战，瓦格纳的乐剧虽然恢复了德国的威望，但又遭到大歌剧和威尔第的严重的对立。同样，理查德·施特劳斯的攻势也几乎是立刻受到德彪西和俄罗斯音乐所引起的新兴趣的反击。

考察一下德国的音乐界，使人惊异的是德国音乐家大多数都不曾察觉到在音乐界、在国际音乐关系和政治上所发生的变化。旧的音乐系统一代代地、原封不动地继承下来，甚至在不同的派别中也还存在着风格上的奇怪的孤岛。在维也纳乐派占统治地位时，北德的交响乐派却保持着它的独立性。它比维也纳乐派的交响乐更具有悲怆的性质、严整的形式，更加稳静；它的形式显示着稳健扎实的艺匠，超过许多奥地利、波希米亚作品的平均水平。但它还有另一面，就是比较枯燥，依靠的是对位法的学院主义。而维也纳派则喜于利用生动的民间音乐的曲调。维也纳的作曲家们对于对位法并非不熟悉，而且当需要作复调处理时，运用得很好。我们已经看到海顿和莫扎特的新的合奏复调，可以说是新的古典交响乐风格的最重要的个别因素；但是北方乐派的作曲家们紧紧抱着他们的对位法，把它看作传家宝，在他们的交响乐里塞满了模仿、卡农和赋格。学究式的声部组合常常有淹没创造性的危险。在维也纳乐派取得胜利之后，北方乐派不能再保持其严格性，不可避免地要进行和解，而布拉姆斯的作品则是和解运动的结晶。 917

这自然是以一个世纪以来的一般交响派学院主义的潮流为前提的。我们知道从舒伯特逝世到布拉姆斯逝世之前这一段时期里，大约有几十部交响乐。这股潮流看起来也许是微弱的，但对

19世纪来说,这样的交响乐曲就是现实。因为在作曲家们中间交响乐一直受到宠爱,交响乐一部一部地产生出来。在这些音乐家中,有一些人是比较显著的,他们恪守门德尔松的古典主义理想,调和了一些舒曼的浪漫主义,同时添加了北方德国交响乐的学院主义。这些作曲家实际上是连续一串的作曲家,他们最初是直接生活在贝多芬的周围的——如约翰·温采尔·卡利沃达(1801—1866),接着通过了舒曼-布拉姆斯的时代——如赫尔曼·格茨(1840—1876)、胡戈·乌尔里希(1827—1872)、罗伯特·沃尔克曼(1815—1883),一直进入20世纪——如阿尔贝特·迪特里希(1829—1908)、弗里德里希·格恩海姆(1839—1916)、马克斯·布鲁赫(1838—1920)、德莱赛克(1835—1913)、罗伯特·福赫斯(1847—1927)。这些名字只是19世纪下半叶许多交响乐作曲家中的的极少数。但就是在这些首要的人物中,也只有卡利沃达、格茨、沃尔克曼可以引起近代音乐界的兴趣。这些作曲家中有些人部分地吸收了由新德意志派和法国标题交响乐传到他们手中的表现手法,但他们的整个构思仍然是纯音乐的,不受文学或其他音乐以外的影响。他们一方面固守旧日的原则,同时也采用一些较新的语汇,但他们终不能逃出折衷主义的范畴,他们的作品很快就过时了。不过上列的三个作曲家理应享有更高名望。他们具有着一种力量和真诚,从而弥补了这种艺术的明显的温室性质;在卡利沃达和沃尔克曼的作品中有时放射着交响乐本质的光辉。这在贝多芬以后的时代里,是只有布拉姆斯才能做到的。布拉姆斯很熟悉沃尔克曼的作品,沃尔克曼也写了一些很好的室内乐和根据亨德尔的主题作的一套变奏曲。这位平静的萨克逊作曲家对布拉姆斯音乐才能的发展曾起过一定作用。

918 另外一派交响乐作曲家来源于柏辽兹和李斯特。属于这一派的有:约阿希姆·拉夫(1822—1882)、赖因贝格尔(1839—1901)、布隆萨特(1830—1913)、亚历山大·里特(1833—1896)、理查德·施特劳斯(Richard Strauss,1864—1949)和豪塞格尔(1872—1948)。这些作曲家虽然有魏玛音乐圈子的有组织的领导,但他们的创作风格远非雷同。这个圈子的成员都写"标题音乐",但是几乎所有这些作品都符合沃尔克曼的法则,也就是说作曲家必须满足于用纯粹音乐的手段在听者的心中造成他所想表达的情绪和印象;如果在这样做的时候,"行动和情节"的轮廓被人认出来了,"这只应算是幸运的偶然事件"。其中有些作曲家如拉夫在倒向李斯特阵营之前,为了安全,中途又退回到了旧的格式;而另外一些人则醉心于夸张和试验之中。李斯特为提高当代音乐所组织的"国家的"组织"德国全国音乐同盟",宣布赞成这些作曲家所代表的方向,并让重要音乐会机构优先演奏他们的作品;尽管如此,也不能挽救他们被人遗忘的命运。在这些作曲家中我们将会看到,只有一位真正的大师,他在旧世界的结尾和新世界的开始之时占了统治地位,这就是:理查德·施特劳斯。

我们已经论述了德国古典主义以后交响乐的主要倾向,并且论述了除引导我们进入20世纪以外的各派作曲家。但是我们还没有触及一个特殊的现象:这位作曲家并非是超越时代之上的,而是站在时代之外。他住在一个小城镇的宗教环境中,但在他的内心却醉心于瓦格纳的管弦乐队的辉煌威力、舒伯特的史诗般的气息、贝多芬的大胆以及多瑙河畔的修道院的巴洛克式的丰富和热情。他在他的弥撒曲和交响乐中把这一切与中世纪的幼童般的宗教神秘感和后期浪漫主义的冗长、膨胀的表现手法相结合。这人就是安东·布鲁克纳(1824—1896)。布鲁克纳的艺术是纪念碑式的,但又墨守成规,有创造性但又经常使人想起舒伯特、贝多芬、瓦格纳,严肃但又朴素,辛辣但又常常无助。对于布鲁克纳来说世俗与宗教、生活与艺术之间没有区别。因此,这位中世纪的天主教徒投入这狂乱的瓦格纳时代的作品总是在内容和篇幅长短上差不多彼此相似,全都是长篇巨制的而且是赞美歌性质的。他除自身的灵感以外,不再寻找任何其他的灵魂。但是他在

无意识中又接受了一切符合于他趣味的东西。他在倾诉内心感受时,从来不掩饰其虔诚的朴素性和在技巧上的笨拙。像他这样完全不合时代的艺术家是少见的,但是像他这样集中地反映了其时代的善与恶的艺术家也同样少见。

这个生活在19世纪的中世纪的心灵,为寻求一种通向上帝的艺术关系的问题而斗争。把一部交响乐奉献"给天主",向皇帝请愿,请求惩罚那"丑恶的评论家汉斯里克";在他的弥撒曲中他找到了他的神秘心灵的恰当表现。布鲁克纳的弥撒和李斯特的同类作品无疑是浪漫主义和后浪漫主义时期最有重大意义的天主教堂音乐。但是他的交响乐一开始就带着史诗般的语调,音乐像洪流,像宏伟的赞歌,广阔泛滥,因此违反了交响乐思维的本质——逻辑和经济。他是一个无休止的赞歌者,永远是一个样子,永远以同样的方式说同样的话,像大河一样单一不变。他的交响乐中有的缺乏个性,没有独特的情绪,他的整个交响乐的诗意就是一首长篇的诗。从一个教堂管风琴师和弥撒曲的作曲家转变为交响乐作曲家,他从未完全丢掉他原来的职业。他作的交响乐也许最好说成是他的管风琴即兴演奏的纪念碑化。许多圣咏般的"场景"经常引用他自己的弥撒中的主题、漫长的持续低音,所有这一切都暗藏着教堂音乐家经过多次犹疑而最后较迟来占领这个园地时所感到的局促不安。瓦格纳和新德意志乐派的热心追随者恪守贝多芬时代所安排下的交响乐的"规则",但是圣咏多次出现的休止(特别是在第二交响乐中,德国有些著作家美其名曰 Pausensinfonie——休止交响乐)、用庄严的铜管号角声支持着的震音和持续音,这些在交响乐的血脉中都是血凝,是和他的许多优越的交响乐构思相对立的。布鲁克纳的交响乐受贝多芬的影响很深,特别明显的是慢乐章和谐谑曲,他写的所有慢乐章在情绪和音调方面都是相近似的——贝多芬第九交响乐的慢乐章仿佛在他们的周围翱翔着;每个谐谑曲在技巧上彼此相近,音调和技巧都很优越,有人间气息,不像其他乐章那样总是带着有些令人生厌的赞歌性质。谐谑曲特别带乡村味,健康,具有真正交响乐的性质和奥地利民族特点。管弦乐的配置完全没有任何浮夸的毛病,总是优美而响亮。弦乐器运用得丰富自如。圆号和瓦格纳式的低音喇叭吹奏着柔和的和弦。长号和小号起着宣言号召式的作用。木管乐器纯洁地、虔诚地奏着它们的独奏和对位部分——他的确是能够使每个人的心都感到温暖的音乐家。布鲁克纳也像布拉姆斯和威尔第一样,尽管赞美瓦格纳,但他却试图清除浪漫主义强加在音乐艺术上的音乐以外的文学成分。然而交响乐这时已不再是一个有力的力量。布拉姆斯通过对矛盾冲突的清楚的理解,凭着对思维的最大限度的锻炼所取得的成就,布鲁克纳却只能在某些细节上与之媲美。例如某一交响乐的优美的慢乐章,或一个大胆的谐谑曲,或一个梦幻的-浪漫主义色彩的呈示部,但是没有一部整个的交响乐逃脱了交响乐创作中的陷阱。这位真诚的、富于自我批评精神的音乐家从来不满足于他写的总谱,他常常校订、修改他的交响乐,所以今天很难说哪种版本是他最后的定稿。

在19世纪下半叶,在实用主义盛行、崇拜实力与成绩的时期里,像布鲁克纳这样的人物——和他的法国同事赛扎尔·弗朗克一样——是和历史相矛盾的。他们被人误解歪曲,甚至掩盖,但他们怀着无限的柔情和无比的沉着注视着他们的理想。他们是从中世纪遗留下来的两个"原始人"。和一切原始人一样,他们是信仰者,是神秘主义者。他们是纯洁和热情的信仰者。和他们的心一样,他们的宗教就是纯洁和怜悯;他们在自己的作品中歌颂的上帝并不是路德的可怕而强大的神,也不是帕斯卡尔的詹森教派的神,而是一种极其仁爱而不施罚于人的神。这些人的宗教是一种感情而不是一种观念,全心全意地献身于天主教。自中世纪以来,在艺术界还前所未有。

和瓦格纳同时代的德国歌剧,不论是接受新的乐剧的主张或反对之,都是微不足道的。那些采纳了瓦格纳的理想的人,并不能超过他的理论;那些对之采取回避退缩态度的人却也不能摆脱

919
920

长期以来的意大利歌剧的影响和法国大歌剧所提供的成功机会的引诱。有些人写典型的大歌剧获得成功,但这些作品的寿命超过十年的不多。恩格尔贝特·洪佩尔丁克(1854—1921)把瓦格纳的庞大的神话题材下降到童话题材。他的歌剧《汉泽尔和格雷太尔》(1893)和《王子们》(1910)是用瓦格纳的语言写得最好的两部歌剧。作者充分认识到自己力量的局限,又卓越地发挥了他的技巧。再加上作者依靠民歌,所以,虽然其说服力不如其惹人喜欢的效果,但毕竟在歌剧曲目中占了值得尊重的一席地位。这两部作品通常由儿童演出,人员配备少,乐队减缩,指挥由助理指挥担任,这是由于我们这个时代的审美观不正确以及歌剧文化的片面性所造成的特殊现象。

实际生活在瓦格纳的磁性引力的范围内而逃脱掉了的只有两个歌剧作曲家:格茨——我们在讲交响乐时已提到过了,还有彼得·科内利乌斯(1824—1874),诗人兼作曲家,为同名伟大的浪漫主义绘画家的侄儿。上述二人都承认瓦格纳的伟大,但却以批判的眼光接近瓦格纳。他们愿意追随他,但直到《罗恩格林》为止,他以后的作品越来越消失了抒情性,他们就拒绝接受了。必须指出,他们的歌剧中固然有很多优美的音乐,但缺乏戏剧性与表现力,所以都不成功。从两位作曲家的喜剧性的歌剧中最能看出他们的优点:如格茨的《驯悍记》(1874)、科内利乌斯的《巴格达理发师》(1858)。

921

这一时期的室内乐在性质上虽然不像交响乐那样短命,但它的特点和交响乐(包括其优点和缺点)颇有共同之处。在这方面还有相当数量的曲目是值得推广的。反之,钢琴音乐则基本上是变坏了。浪漫主义时期键盘的诗意已经消失,取而代之的是严格的学院式的奏鸣曲、华丽的表现技巧的曲子,或甚至更加坏的——比德迈风格的再次繁荣。这些曲子简直就是沙龙音乐。这些钢琴曲作家中最优秀的来源于门德尔松-舒曼的传统。他们为了保持自己的风格的完整,就一方面坦白地承认受益于前辈,一方面又固守自己规定的界限。例如特奥多尔·基希纳(1823—1903),完全是在舒曼的影响之下创作钢琴音乐的,在作品的命名上承认了对舒曼的尊崇,如《大卫同盟的新舞曲》、《弗洛雷斯坦与尤瑟比乌斯》等等。但是他毕竟是一个有才能的作曲家,他的钢琴小品是不应该被忽视的。另外一个作曲家,确实具有器乐抒情的才能,叫做斯蒂芬·海勒(1813—1888)。此外有些作曲家却有更大的雄心,目的在写大型作品。既然他们的师长布拉姆斯在创作初期就看到应该放弃大型的独奏奏鸣曲,现在这些小作曲家们冒险进入这个领域而被人忘掉也是不足为奇的。像布拉姆斯一样,有些作曲家得出结论,认为按变奏的原则可以写大型的作品而避免奏鸣曲所可能产生的困难;于是产生了大量的主题变奏曲。但他们不像布拉姆斯,他们认识不到只把主题加以再配和声,可能是一种愉快的娱乐,但决非结构性的变奏曲。古典主义的,或者几乎可以说是反浪漫主义精神的,再没有比在布拉姆斯的变奏曲中表现得更加有力的了。庄严美丽的《亨德尔变奏曲》因为借用了亨德尔的主题而得名,但是布拉姆斯所面对的榜样是巴赫,是巴赫的带持续低音的《戈尔德堡变奏曲》。布拉姆斯对他的学生延纳说:"低音部比旋律更重要。"浪漫主义变奏曲的主要设计——主题的再配和声——在他的变奏曲中完全敛迹了。他的变奏曲永远是线条建筑式的构思。这并不是说他在和声格式方面缺少变化,相反,他的和声是相当富于色彩和表现力的。但是和声是以低音部的线条为依据的,而每个独立的变奏都是富于诗意的变形,而不是和声的笨拙表演。

艺术歌曲是19世纪下半叶最盛行的音乐类型,有许多重要的或次要的伪浪漫主义作曲家都从事于艺术歌曲创作。这些年代的作曲家的歌曲的确也挽救了伟大的浪漫主义时期的许多优点,尤其是艺术歌曲的抒情性。有些作曲家如罗伯特·弗朗兹(原名Knauth,1815—1892)、阿道夫·延森(1837—1879)和科内利乌斯都是以真正的抒情派感到自豪的,都逃避了瓦格纳的强大影响

922

势力而躲在他们的安全地带。弗朗茨具有一颗温柔的诗意的心，他的艺术特点始终如一，从未显示出什么发展变化。他埋头钻研巴赫和亨德尔决定了他的艺术特点。形式对他和对布拉姆斯一样是抓住转瞬即逝的现象的牢靠的、可以看得见的绳索。过去时代的复调精神和由语言产生的新的语言在他的歌曲中结合成为一种新的机体，但由于这新的机体是从形式上考虑而造成的，所以很快就衰亡了。延森是一个可喜的小品作家，他的歌曲常常倾向于眼泪汪汪的感伤主义，另外有时候又装作大胆勇敢的姿态，但又全无说服力。科内利乌斯的细致微妙的抒情才能在他的歌曲中得到发挥，无疑它们是这一时期最优美的歌曲，它们没有受到任何其他方面的干扰，是最优秀传统的、完全而纯粹的抒情性音乐。

尽管所有这些作曲家在他们自己的领域里感到安全，但是他们仍然不免受到污染。例如延森晚期创作的歌曲，真诚直率的抒情性，已经在来源于瓦格纳的过度加工的和声语言的压力下有所减退了。在整个音乐界的普遍倾向所导致的自然结果是现实主义和走向乐剧。实际上在瓦格纳之前，为这倾向开辟道路并予以促进的是卡尔·勒韦(1796—1869)。勒韦建立了从歌曲走到乐剧的桥头堡；他所写的叙事歌可以看作叙述体的乐剧。叙事歌的一切情节都化为叙述，叙述与抒情的自白相结合，造成戏剧对话的效果。这样就使整个作品具有了基本的抒情性质，甚至于情节也是从主人公的主观角度来看待的。尤其是在他的较长的叙事歌中，这种独特的构思特别有意思。他把整个曲子分为几个段落(或几首歌曲)，用伴奏把它们连在一起，在伴奏中他用某种具有特性的音型，音型的特点总是和当时的情绪相吻合的。这实际上就是一种主导动机原则。勒韦的歌曲虽然不是特别富于创造性，但非常清新，充满音乐家的温暖感情和崇高表现的内在感觉。他的叙事歌反映了现实主义的气息，而且其戏剧性效果的笔法也是很明确的。但这里的现实主义从未失之于过分，而戏剧的因素从未真正害及歌曲的抒情性质。他的音乐语言是朴素的，他常用分节歌的形式，但用得很巧妙；他善于发现不同样的而且常常是极其精巧的分节歌结构。

法　国

923

19世纪下半叶在法国音乐界占统治地位的是歌剧，这种歌剧可以说是由斯克里布和迈耶贝尔顺利开创的民族体裁。在当时的法国，“音乐”就是歌剧的同义语，其他方面的音乐没有人予以关注。这一世纪中产阶级逐渐上升。这个阶级的力量——虽然其行动具有无可怀疑的才干——主要由于它具有坚定的决心，从而使它能够征服财富，并借助于其在这方面的强大联盟从而取得力量，在政治管理上取得了支配的地位。在这些不知疲倦的劳动者和这些谨慎节俭而又精明的公民的世界里，究竟需要什么样的歌剧呢？

在拉莫以后，随着“贵族绅士”和“穿花边服装的将军”的社会消失，为这类人写的贵族宫廷音乐也销声匿迹，但是第三等级也逐渐变得习惯于富裕和奢华的生活，他们行使着统治阶级的权利；他们要求悦耳的旋律、愉快有趣的故事情节，借此忘掉他们每日生活中的烦恼。戏剧性的激烈言词、热情的粗厉喊叫、悲剧的哀伤痛苦的音调让位给“悦耳的歌调”，这时就出现了朱尔·马斯内(1842—1912)和他的歌剧《玛依》。这些中产阶级人士需要爱情歌调，于是就出现了夏尔·古诺(1813—1893)和他的《罗密欧与朱丽叶》，还有昂布鲁瓦兹·托玛(1811—1896)和他的《迷娘》。这段没有历史的统治者想要骑士的威武，他们就得到了欧内斯特·雷耶尔(1823—1909)和他的《齐

古尔德》。在浪漫主义的暴风雨的日子里积累起来的爆炸性材料都被平稳地浇上了水,使之成为无害的。在古诺和托玛的音乐里,没有任何东西可以说明他们和比才是同时代的;在他们的音乐里如果用法国音乐的一句最高艺术格言来说,就是一切都是"美丽的、明晰的,具备良好的结构"。

马斯内本质上是一个模仿家,在他的大量作品中我们可以看到19世纪下半叶歌剧的历史,也就是说成功的歌剧的历史。所不同的是这些歌剧到了他的手里就遭到了阉割,就感伤化了。悔过从良的马格德琳的玛丽之后是一系列的娼妇:赫罗狄雅、玛侬、莎孚、黛伊丝。《维特》写的是比较一般的传统的爱情故事;《纳瓦那姑娘》仿照意大利的真实主义,《灰姑娘》仿照德国童话歌剧,《圣母院的戎格勒》仿照神秘象征的抒情剧。此外还可以列举很多这类作品,其多样性令人难以置信,其题材涉及史前的古代一直到法国革命。但是如果我们抛开这些歌剧的名称和人物,我们就会看到这部历史性的百科全书可以归结为一个单一的类型,那就是一种爱情史诗。马斯内是美丽的犯罪的诗人,他歌唱他们的爱情。这种诗的突出的例子是《玛侬》;这种诗的音乐,不论是表现焚香崇拜的《圣母》,或表现《黛伊丝》的内感的美,或表现《唐吉诃德》的莽撞的勇气,也都归结为同一的类型:一种妇女般的、聪明伶俐的、性格少而感伤多的气味芬芳的混合物;一种叹息、抚爱、痉挛和流泪的气氛。托玛的风格混杂,缺乏个性,没有说服力,陈腐平庸;古诺确有些讨人喜欢的场面写得很好,虽然他对《浮士德》的改编是无从严格要求的。其他的歌剧作曲家都走的是这一条路,他们的作品都曾风靡一时,可是大部分(除了像德利布之类的例外)今天在巴黎都很少听到了。壮观的大歌剧还有一位忠实的战士是圣-桑(1835—1921),他的《参孙和达丽拉》,旋律流畅优美,至今仍然在很多歌剧院演出。

924

不久,瓦格纳的浪潮来到法国。1861年《汤豪舍》的不光彩的惨败因奴役法国歌剧精神而得到了报复。像瓦格纳这样一个非凡人物的出现这一个现象,是既否定不了也回避不了的;它必须被克服掉,也就是说要通过不是抹煞而是加强作曲家自己的个性的方式去吸收它。如果说德国人他们自己没能克服他们的主子,那么在接受瓦格纳信仰的法国作曲家中没有一个人——甚至包括弗朗克和丹第在内——能够做到这一点也就没有什么值得奇怪了。但是法国本土的品种更为成功。比才的《卡门》产生了另一个学派,它的技巧是法国大歌剧的,就它的艺术上的完整性和目的的严肃性而论是远远胜过另一派的。阿尔弗雷德·布律诺(1857—1934)曾争取左拉的协助(《梦》),但他的第一部作品所抱的希望没有得到实现。比较获得明确成功的是居斯塔夫·夏庞蒂埃(1860—1956),他的《路易丝》是一个真正的巴黎女儿。虽然创造性很少,但是在一定程度上恢复了古老的法国传统精神,这无疑是由于作者具有健康的戏剧本能,从而避免了一切虚假的神秘主义和华而不实的倾向。

19世纪末,文学中的自然主义虽然衰落下去,但它对戏剧界的影响却似乎仍然存在。在诗和小说中虽然不是全部抛弃了自然主义的原理,至少排斥了其中的粗野的方面;而在戏剧中却好像仍固守着原有的公式。戏剧不像小说那样喜欢在构思方面的自由。如果有一个学派打算在舞台上用真实来替代惯例程式,它必然要废除某些人为的惯例程式,通常用另外的人为的惯例程式取而代之。这样的学派迟早要触及戏剧体裁固有的根本的惯例程式。法国戏剧一方面固守自然主义的公式,同时又试图把这公式与戏剧的惯例程式调和起来,于是就越来越倾向于一种可以名之为新闻记者的戏剧创作了。奥日埃(1820—1889)和萨尔杜(1831—1908)是这一流派的最初代表。萨尔杜——《托斯卡》和《费多拉》的作者——在许多地方设计和编排的巧匠很像斯克里布。当萨尔杜取得显著地位时,斯克里布就逐渐敛迹了;但如没有斯克里布,萨尔杜也不大可能取得他所占据的地位。他们多次获得成功,他们宁肯迎合观众的口味也不去适应真正艺术的任何严

925

格的法则。他们的资产阶级的尊严，他们熟练掌握了的舞台技巧，他们常从别人的作品中借用的素材，他们的巧于应付观众，在所有这些方面，这两位剧作家是彼此相像的。但是萨尔杜是一个真正的新闻记者式的剧作家；他力图把报纸上的新闻搬上舞台。他的戏剧结构骨架可能很好，但他不以此为满足。他为了引起时人的爱好，反映时人的爱好，而把它拆掉。将报纸上的社论和最新丑闻录戏剧化，加以紧张激烈的场面的适当表现，萨尔杜为戏剧结构设计了崭新的公式。在文学上的这一发展本应在歌剧中引起平行的潮流，但是法国歌剧并未随波逐流。在布律诺的《梅西道尔》(1897，剧本系左拉所作)之后，像法国音乐史上常见的事例一样，萨尔杜的公式是由外国的音乐家来采用实施的，其中首要的是普契尼。

歌剧在法国音乐生活中占据统治地位，但到了19世纪下半叶，出现一派作曲家开始攻击一向称霸的大歌剧。这一派的首脑人物是：塞扎尔·弗朗克、爱德华·拉罗(1823—1892)和圣－桑；这派作曲家的涌现得到由巴德鲁(1819—1887)指挥的音乐会的大力支援。巴德鲁这位优秀的、有远见的乐队指挥家给法国听众介绍了柏辽兹和瓦格纳以及其他德国古典作家的作品，他使法国音乐得到真正的复兴。"民族音乐协会"(1871)的建立终于使法国较新的作曲家可能把他们的作品公诸社会。由于这些方面的努力才使得歌剧以外的音乐重新能为听众所接受，因为当时听众大多数除歌剧外对其他一切都抱轻视态度。弗朗克作为一个默默无闻的教师和管风琴家度过了一生的五十年，在"民族音乐协会"的帮助下首次成功地演出了一些他的早期作品之后，他接受了巴黎音乐院的教授职位，从此他的创作精神得到新的高涨。弗朗克的活动不仅给法国音乐增添了新的生命力，而且大体上决定了它的发展道路，因为在那法国青年作曲家只能考虑歌剧创作的时刻，是弗朗克和他的弟子们引导他们去欣赏器乐的。他在室内乐和交响乐中把德国复调音乐精神移植到了法国，虽然复调理想未能胜过浪漫派的和声理想，但法国音乐毕竟获得了新的价值。 926

除了他的一些清唱剧以外，弗朗克之所以留在人们的记忆之中主要是由于他写了一部D小调交响乐、数首交响诗、一首小提琴奏鸣曲、钢琴五重奏和三重奏、一首弦乐四重奏、一首名为交响变奏曲的钢琴协奏曲，以及其他键盘乐曲。这些作品反映了他热衷于德国的复调音乐。最好的、最动人的例子就是小提琴奏鸣曲的卡农式的末乐章；从这些作品中也可以看出他想要为法国音乐夺取交响乐形式。但是他所处环境的周围气氛和他所要争取的这两个目标都是对立的。弗朗克自己的音乐语言来源于李斯特和瓦格纳。德国交响乐作曲家面对的矛盾冲突，在传统形式与新的语言之间的无所措手足，严重地影响着弗朗克的全部艺术。由于从原来的交响乐构思倒退得更远，使矛盾冲突更加尖锐。弗朗克用了他们的语言，却又试图恢复恰恰是李斯特和瓦格纳所攻击和排除的东西。天性反感再加上法国民族"学术性的音乐"——也即复调和交响乐逻辑，弗朗克因而简直如同另外一位神秘主义者布鲁克纳一样，给人以悲剧的但又动人的印象。诚然，弗朗克的这些作品中也有许多很美的篇章，但赞美诗式的、忘我的喜悦心情与交响乐的流畅性和连贯性之间的矛盾，复调线条轮廓与永远在移动的半音阶法之间的矛盾，主调逻辑与转调过渡之间的矛盾，形成了巨大的破坏力，使一个作品无从成为既有个性而又有综合风格的创作。和布鲁克纳一样，在交响乐作曲家的外衣之下的管风琴家从未消失过(虽然弗朗克作为管风琴家还为自己的乐器写了一些在他的作品中算是最好的作品，这是和布鲁克纳不同的)。另外一方面，他的音乐的即兴性质，他的"音栓使用"和多层键盘转换的倾向(见于其奏鸣曲结构的展开部，在交响乐中最为明显)，19世纪风琴师(其实已长时间疏远真正的管风琴音乐)着迷于手指按半音阶滑来滑去，所有这些在弗朗克的作品中都是经常显而易见的；但是当那些悬而未决的问题被忘掉的

时候，当不受理论、往事以及问题的干扰，而用音乐自身说话时，也就是他取得最高成就的时刻（例如弦乐四重奏中的谐谑曲，或B大调管风琴变奏曲）。

弗朗克的艺术风格变化多端，它的巧妙瞬间以及半音阶的曲折进行，对年轻的20世纪特别有吸引力，因为它表现了衰落的西方所最热烈希求的东西，即：在不安定中的信仰。弗朗克的忘我的喜悦而又富于感官的美，同时具有心神不定的性质，对于不再满足于自然音阶和声逻辑、听觉过分精密的听众来说是很悦耳的；同时他们看到这位作曲家的圣德般的信仰，他不图名利，他用使徒般的热忱去感动那些无视纯粹音乐的听众，他热爱聚集在他周围的忠实门徒。弗朗克在近代作曲家中是受到人们最高评价同时又受到最大贬谪的一位。我们不妨举一个著名英国音乐评论家的典型例子。塞西·格莱在1915年写道："弗朗克的交响乐是一部伟大的作品。它为两世纪以来伟大遗产的山脉中增添了新的山峰，它有些脱离群山，独树一帜。但从山岭上穿过迷漫云雾可以隐约窥到新兴山脉的开端。也许不那么严峻壮丽，但充满神秘的气氛和迷人的美丽。"后来，出来了新的使徒，交响乐地平线上的新光——西贝柳斯。于是听到了这样的呼声："国王死了，国王永垂不朽！"而这同一位著述家，现在又主张西贝柳斯是自贝多芬以来最伟大的交响乐作曲家了，为了强调这种论点，关于弗朗克的交响乐他说："交响乐写作中应该避免的一切它都具备了，是一个不可接近的典型。"

布鲁克纳几乎不能说是一派，而弗朗克和他的弟子们却形成了一派，这个乐派几乎不顾时代的前进而单独发展。他们培育一种复调的风格，而当时却是和声进行为主、多声部写法为副的时代。他们按古典的曲式模型来写交响乐和四重奏，而别的人都在狂热地寻求新的曲式。他们顽固地坚持用主导动机和交响乐原则来处理歌剧，而别的人都在尽最大努力摆脱瓦格纳的束缚。因此，这个乐派，除了它的导师之外，写了许多听起来很舒服的音乐，但并未创作出具有长远价值的作品。这个乐派的主导人物是丹第（1851—1931）和肖松（1855—1899）。丹第富于细腻抒情和诗意，可惜掺杂了对瓦格纳的信仰和由弗朗克传授给他所有学生的对于对位加工的偏爱。对弗朗克来说，复调音乐是一个神秘的理想。但是仔细考察一下他的赋格——这是他的作品中最明显的复调结构，我们就可以发现它们基本上都是单音性质的，是一种虚假的复调，其中的各声部在完成其使命之前就消失了，而其中通过用半音阶变化造成的过渡转调产生了线条进行的印象。丹第就不是这样；他不是神秘主义者，他认真对待他的多声部写法，而且很下功夫。但却由于经常追求加工和复杂化，他的一些最细致的抒情的创意不是被阻塞就是被歪曲了。不过他经常保持技巧的洗练，这是可贵的。肖松同样有才能，但更富于创造性，可惜他在能从瓦格纳和弗朗克当中解放出来之前就夭折了。

弗朗克在其弟子中没有造就出一个和他同等能力的音乐家；他们都是被德国的克林格索尔迷住了心窍的人。丹第的《费瓦尔》是《特里斯坦》和《帕西发尔》的模拟，《钟之歌》是受《工匠歌手》的启发而作。肖松的《维维安》和降B调交响乐充满《汤豪舍》式的铜管的辉煌和女武神的驰骋——这是与法国天才相去甚远的音乐。但是从法国音乐的未来发展来看，弗朗克乐派具有重大意义。团结在弗朗克周围的许多优秀音乐家（包括作曲家和演奏家），他们在"民族音乐协会"、圣乐学校和圣·若尔维合唱班等机构的创立中作出了贡献；而这些机构的目的就在于引导法国听众去欣赏"音乐"，新的音乐和旧的音乐。所以，尽管这个乐派有些缺点，但它的意图是极其崇高的，正如帕里和斯坦福二人在英国海峡对岸为恢复原来古代所有的尊严而进行的战斗一样。

回过头来看看其他流派，气氛就不同了。圣-桑是一个典型的折衷派的有才能的作曲家。他的才能是由研究古典作品成熟起来的，但新的音乐运动也没有被他忽略；他懂得一切，而且也

利用了一切。他在音乐的一切领域中都很积极，都能应付自如，因为他的实证的、智力的、理性的、精密的头脑——正和弗朗克相对——总是在指导着他的音乐创作。但是他的音乐聪明却缺乏感人的力量，缺乏热情，今天已经枯萎了。拉罗的音乐具有色彩丰富的管弦配器与和声。在促使年轻一代转向这一方面的过程中，夏布里埃（1841—1894）也起了具体的作用。他的交响乐作品如《西班牙》，是过分矫饰和近乎俄罗斯式的喧闹的、奇异的结合。在老一辈的流派中还有一位作曲家——杜卡斯（1865—1935），他也许是印象主义者的直接先驱中最合乎理性的有远见者。杜卡斯是一位前进的作曲家，但他并未迈出使他成为德彪西的侍从的决定性一步。他本质上是一个世纪末的艺术家，是理查德·施特劳斯在法国的对等人物。他在向每个人学习的同时，还能保持自己的个性，不像其他人那样屈服于这种或那种潮流，也不像圣－桑那样在不同的风格中间保留一个外交家的地位。他的C大调交响乐表现了对过去的崇敬。他的《魔法师的弟子》是一首漂亮的谐谑曲，又一次使人想起施特劳斯的类似的管弦乐回旋曲《梯尔·欧伦施皮格尔》。它们的相似之处不在于音乐的质量上，而在于他们立场上的十分近似。杜卡斯尽管有着自己的艺术才能和完整性，但是作为一个处于多种流派之间的危险地位的作曲家，他无法坚持。像德国的施特劳斯一样，他在早年就达到了自己能力的极限。和他的德国同事不一样的是，在那以后，他勇敢地放弃了进一步的努力，用他的时光从事于教学。 929

现在我们已经讲到了这样一个时期：过渡性的流派必须为一位能够真正给世界贡献出一种新的艺术、新的声音的大师让路，而在这位大师的周围将使正在迅速瓦解的西方音乐走向联合。这位大师就是德彪西。德彪西是20世纪的人，虽说他有些重要作品作于19世纪末，这就像丹第一样；虽然丹第比德彪西多活了十几岁，但本质上是19世纪的产物。在我们论述印象主义（见下一章）之前，我们必须再次停下来，对一个像德国的布鲁克纳那样神秘、孤立而不合时宜的人物进行说明。

加布里埃·福雷（1845—1924），从年代上看，他位于弗朗克、拉罗、圣－桑和杜卡斯、德彪西、拉威尔之间。法国所有各音乐流派普遍敬仰、尊崇被法国音乐评论家认为体现着法国音乐天才的福雷。对于外国人来说，情况是与里格和马勒一样令人难以理解，因为世界上大多数人远远不能同意这样的态度和评价。法国人所说的福雷风格中的“柔软性”，在德国人或美国人听来简直是接近于沙龙音乐的风格，即使他们承认作者的意图是崇高的。虽然福雷有许多忠实弟子是20世纪法国音乐的首脑人物，但他自己却与即使是温和的现代流派也毫无共同之处。他的室内乐和管弦乐作品，在音响和精神方面都是端庄的，但常常是平板的、色彩单调的，用的是已不再能适应舒曼和弗朗克需要的一些古典的模式；而舒曼和弗朗克就是他的风格的两个来源。但是他所写的歌曲，细致而精炼，表现了使人赞羡的抒情性。

英 国

在论18世纪末时，我们谈到英国的活跃的音乐生活在19世纪初仍然继续着，但已透露出本国创造力的耗损。音乐机构增多了，大学仍继续按照模范式的或者说学院式的教学训练学生，外国演奏家和作曲家的经常流入使音乐艺术实践保持了高的水平，但是从狭义上说英国音乐是完全衰落了。只是在宗教音乐方面还有一些积极的人物，如塞缪尔·韦斯利（1766—1837），他的作

为监理会教派创始人的侄子，是受到前一世纪意大利声乐作曲家深刻影响的作曲家。他的儿子塞巴斯蒂安·韦斯利(1810—1876)是一位继承了他父亲的才能的风琴家和作曲家。此外还有沃尔米斯利(1814—1856)和约翰·戈斯爵士(1800—1880)。这些音乐家们都是具有高度修养的音乐家(例如老韦斯利在德国人还未觉悟到巴赫的伟大时就已拥护巴赫了)，他们都是优秀的管风琴师，他们写的教仪音乐和赞美诗至今仍反映着英国合唱音乐流派的值得尊敬的传统。他们音乐的特点是可尊敬的，是一种庄严的、适用于教堂的“实用音乐”。

930

在其他作曲家中，只有一人在浪漫主义运动中取得一席地位，那就是威廉·斯特恩代尔·贝内特(1816—1875)。他曾受到门德尔松和舒曼的称赞，是莱比锡浪漫派的受款待的客人；他有可能成为一名伟大的作曲家并成为莱比锡乐派的成员。他早期的作品——也是他最好的作品——是很有前途的，但是他后来屈服于维多利亚时代英国人的拘谨风尚。当时这种风尚经常约束着他们，使得他们无论做什么都不能充分发挥才干。贝内特的创作风格是一种理智的风格，经过精心磨光，一般来讲比门德尔松还要谨慎。这样一种创作态度不可避免地要导致感伤主义，感伤主义就是受压抑的、被破坏了的感情的征兆。贝内特的同事和同代人主要都只有地方音乐家的地位，其中最好的也只是善于写悦耳的、有相当艺术性的音乐，但缺乏推进的力量。罗伯特·卢卡斯·培萨尔(1795—1856)在德国零散地学习并创作了一个时期，回到英国。当时在英国由于普里斯托尔牧歌协会(1837)大力恢复伊丽莎白时代的牧歌乐派，培萨尔深受影响，写了优秀的多声部歌曲数十首。亨利·雨果·皮尔逊(原名 Hugh Pearson，1815—1873)也是追求浪漫主义艺术天国的，他后来特别喜爱德国的音乐生活，竟然辞去爱丁堡大学的莱德音乐教授的重要职位，到德国去住，并把自己的名字略加修改，适应德国拼法，充当了围绕莱比锡几个中心人物的德国音乐兄弟中的受到尊重的一员。他的作品和许多被人忘掉了的德国名士的作品没有什么本质的区别，他也分享了他们的命运。后来英国崇拜门德尔松之风盛极一时，甚至把这些作曲家的区区贡献也给湮没了。若不是由于在“严肃音乐”的历史上永远受到嘲弄的那部分音乐——轻歌剧的存在，英国音乐作品的记载在数十年之内一定就暗淡无光了。在英国，歌剧实际上是已经死亡了的。但是迈克·威廉·巴尔福(1808—1870)和威廉·文森特·华莱士(1812—1865)虽然是爱尔兰人，他们却使英国的抒情舞台恢复了活跃的气氛；他们写的歌剧不用贯串作曲的形式，喜欢用好的歌曲和有趣的情节。《波希米亚姑娘》和《玛丽达娜》既不是什么伟大的艺术品，也不是风格精致的作品，但它们是彻头彻尾的英国人的，从而也是毫无虚饰或夸张的，所以他们受到欢迎也是当之无愧的。

931

英国在维多利亚女王统治初期，音乐衰落达于最低点。后来，在本世纪最后四分之一的时期内有了显著的恢复。音乐的复兴主要是由两位著名音乐家引起的：查尔斯·哈斯丁格·胡伯特·帕里爵士(1848—1918)和查尔斯·维利尔斯·斯坦福爵士(1852—1924)。他们俩人都依循通常的学习路径，即：总是到莱比锡或其他德国音乐中心；结果，在本世纪前半叶信仰门德尔松和舒曼，或到了世纪的下半叶，信仰瓦格纳和李斯特，或信仰布拉姆斯。帕里和斯坦福的情况不同于一般，即在于他们不是替换交接而是一揽子交接的。俩人之中，帕里是一个更深刻的思想家，斯坦福则是一个更有成就的音乐家。运动于 1880 年由帕里的《解放了的普罗米修斯》(雪莱诗)开始，六年之后由斯坦福的《复仇》(丁尼生诗)继续，从此开始了对合唱叙事曲的崇拜。为英国伟大文学作品中的诗篇配置音乐，而不是把它们改编为歌剧台本，这种基本思想是新的；它不仅证明了文学艺术趣味的高超，而且也证明了一种 19 世纪大多数英国音乐所缺少的创作力的信心。帕里特别适合写合唱音乐；清唱剧《犹滴》、《梭罗王》、《约伯》是他的代表作。斯坦福的创作活动包括音乐的一切领域。他写了歌剧、交响乐和室内乐，但是他主要以写合唱曲著名。如果我们回想到自中

世纪以来，在英国合唱一直是高度发展的民族艺术，它的传统即使在亨德尔以后的衰落时期也并未中断，那么，这在两位作曲家的作品中，合唱曲之所以都占重要地位，就很容易理解了。斯坦福原籍爱尔兰，从他的旋律中可以感觉得出来，这也使他的音乐具有了特殊的个人笔触。

英国以外的音乐学生，对这些作品客气地称赞一番就完了，并不予以重视。因为，尽管这些艺术家的音乐专业知识很充实，创作风格完整而严肃，他们的目标也很崇高，作品是格外敏感、具有高度修养的人们的产品，但是这种音乐的影响不大，而且不容否认的是这种音乐不能成为世界的共同财富。然而对于英国人，对于研究英国文明和文化的人，这种音乐，或者说帕里和斯坦福的生活和工作，是很有价值的，所以他们的地位也就全然不同了。俩人都是具有高度文化教养的人，分别任牛津和剑桥大学教授；他们和英国思想家保持着紧密的接触，对于他们的艺术忠心耿耿，具有政治家的明智的、有远见的眼光，并献身于英国复兴音乐的事业。鼓舞着赫胥黎、卡莱尔和格莱斯顿的崇高的理想主义也在指导着他们；而当时的牛津和剑桥成了英国音乐生活的中心。20世纪以后振兴英国音乐的下一代大多数出自这一乐派。 932

萨里文（1842—1900）爵士是独立于帕里－斯坦福运动之外的，他是本贝内的学生，毕生学习舒伯特，是一个多产的作曲家。在他的合唱作品和管弦作品中，有许多是完全可以和英国新音乐的首要作家的作品相媲美的；但他之所以比其他人突出，他的音乐之所以为成千上万的人所喜爱，而不是为少数受过专门训练的欣赏家所独享，是由于他看到了舒伯特创作中的市民大众的精神，并通过有才能的台本作家威廉·吉尔伯特爵士（1836—1911）的非常珍贵的协助，把它改造成为维多利亚后期典型的、独特的英国语言。他的“滑稽歌剧”成了在英国和英语世界里的著名产物，而且即使在非必然与“往昔好时光”有联系的国家里也受到欢迎。

当英国音乐重新被点燃时，我们在德国和法国所见到的后期浪漫主义的作曲家和作品的一切类型都出现了“英国版”。亚瑟·戈林·托马斯（1850—1892）写了一些法国式的大歌剧；亚历山大·坎贝尔·麦肯齐爵士（1847—1935）的作品虽不动人但很丰富，他是一个在音乐的各个领域都很活跃的大教育家，是把英国皇家音乐院提高到优秀水平的老一辈的国务活动家之一；弗里德里克·黑曼·柯文爵士（1852—1925）的音乐具有门德尔松式的仙境般的优美，他是一个交响乐作家兼歌曲作家。但是19世纪英国音乐的复兴总的体现在一位热心的作曲家身上，他的地位类似福雷在法国的地位，他是爱德华·埃尔加爵士（1857—1934）。埃尔加的音乐既有瓦格纳和布拉姆斯的影响，又有李斯特、施特劳斯和威尔第的影响，这种情况在英国作曲家中是少见的。他是一位具有坚实的音乐成就的带浪漫色彩的古典主义者；他在英国受到普遍的喜爱，但和法国的福雷一样，未能把这种欢迎的热情传给英国以外的听众。他的交响乐和室内乐都有着同样的缺点，即它们出现在舞台上的时候，浪漫主义已经几乎不是现实而更多的是记忆了。埃尔加的最坏的情况是华而不实（如小提琴协奏曲），其最好的情况是以其动人的技巧和音乐想象力所写的作品，如《谜语变奏曲》——该作品并不缺乏热情。关于他的合唱作品，以后再谈。

19世纪末，在英伦三岛开始了民歌再发现和搜集的巨大工作。爱尔兰、苏格兰、威尔士的歌曲从18世纪就已流行，大家知道甚至海顿和贝多芬都曾受到委托为这些民歌配和声并加工；但这种工作自然是不该由外国人来做的。现在热心的音乐家和学者们所出版的歌曲，使这些动人的、质朴的音乐曲调能够得到普及，这是一宗可以一时被掩盖而不能被扑灭的古老的音乐文化财富；正是这宗财富，加上中世纪和文艺复兴时期英国音乐大量文献的普遍发现，才使得英国在初升的20世纪音乐界中有可能重新获得牢固的地位。 933

美　国

19世纪英国和美国音乐史之间具有某些相似之处。两国都经受了外国音乐的侵略,都征服了侵略者,建立了他们自己的艺术共同体;两国都通过开明的音乐政治家的有远见的精心策划而达到了目的;两国都是通过德国浪漫派和后浪漫派的音乐道路获得自由的;两国都保持着盎格鲁-萨克逊人对合唱音乐和器乐的偏爱,而当时欧洲大陆作曲家采用的主要载体——歌剧,对他们来说却是不适合的;两国的主力是由地理局限的学府来支配的:在英国是牛津和剑桥,在美国是新英格兰州,特别是哈佛大学。但是它们建立自己的音乐世界的方式却是不同的。英国音乐界从莱比锡-魏玛-拜罗伊特兴起,返回到古老的英国民歌的宝库和伊丽莎白时代的艺术的古代光荣传统,通过帕里、斯坦福和埃尔加的恢复和加强,使得后来出现的近代乐派的存在成为可能。美国音乐在进入新的世纪时,这个国家的社会、政治制度才刚刚稳定下来,领导音乐的是少数业余爱好者和一些中庸之才的专业音乐家。另外一个重要的区别在于他们对待德国影响的方式之不同。英国是超越了它,美国是消化了它。这一事实如果着眼于共和国成长的情况来看,是完全合乎逻辑的。

虽然在19世纪初美国人已经具有了一定的美国民族意识,但是接近19世纪末,外国人移民到美国的人数仍然相当多。稍晚到达美国的移民中间,来自汉诺威的戈特利布·格劳普纳(1767—1836)值得注意。他是一个优秀的器乐家(双簧管),在波士顿建立了爱乐协会(1810),由一些业余音乐爱好者和致力于18世纪后期器乐作品演奏的少数专业人员组成。后来,格劳普纳是亨德尔与海顿协会(1815)的创建人之一,这个协会是美国最早的著名协会之一。这两个组织引起了其他城市的类似活动。

934

后来,美国本地的音乐家开始显露头角,特别是在新英格兰;在那里现在可以自由地享受音乐的快乐了,从威廉·比灵斯(1746—1800)的音乐那种不可遏制的奔放气质到较为庄严(和声配得较好)的赞美诗歌;就在这新英格兰出现了洛厄尔·梅森(1792—1872)。梅森不仅是用音乐谋生的人(实际上,他的职业的确使他发了大财,他是第一个发音乐财的人),他也是一个美国绅士。他把音乐引进了美国文化的基层——公立中小学。梅森是一个古老的美国家庭的后裔,他写的赞美诗歌至今为人所喜爱,为美国全国各地所传唱;他曾为放弃其作为银行家的专业而犹豫不决,但由于他的聪明才智,他看到自己有能力来支配美国音乐的命运,所以虽有许多阻力——甚至在学校当局尚未确信对儿童能教音乐之前,他不但得不到补助还必须为实验负担一切费用——也阻挡不了他的决心。梅森的事迹是动人的。他除了在波士顿公立学校创设音乐教学,还看到为了保证这种教学的实施仍必须要训练教师;因此他建立音乐教师的"会议",定期召集教师交流教学经验和思想,对于音乐事业的提高起了巨大的作用。这些会议的召开以及他的著作数以百万计的向群众销售,是用美国方式完成了一个美国目标。梅森家族变成了一个音乐王朝,忙于创作、教学、音乐出版业以及钢琴制造业(梅森与汉姆林合伙),给美国造就了许多出色的人物。梅森的孙子丹尼尔·格里戈里·梅森(1873—1953)是一个作曲家、作家和教育家,至今保持着这个著名家族的传统。

与梅森合作的人员中如哈斯汀斯(1784—1872)、生在英国的乔治·詹姆斯·韦布(1803—

1887)、威廉·巴彻艾尔德·勃拉德柏利(1816—1868)和亨利·肯姆勃·奥立佛(1800—1885)也博得了声誉。伊萨克·贝克·乌德柏利(1819—1858)的赞美诗当时很流行,他补充了梅森的工作;他的一本题名《作曲和通奏低音自学教材》开创了另一种美国教育制度——家庭自修。

19世纪中叶,所有美国相当大的城市中都有了自己的音乐协会,围绕着它们展开了活跃的音乐生活。出现了几个重要的新组织,如纽约市的爱乐管弦乐队,于1842年由U.C.希尔(1802—1875)建立。这一管弦乐队的第一次演出节目包括贝多芬的第五交响乐,韦伯的《奥伯龙》序曲,一首卡利沃达写的序曲,选自歌剧《奥伯龙》、《菲岱里奥》和《后宫诱逃》的声乐选曲,一首罗西尼的二重唱,还有——按欧洲大陆的方式——一个室内乐作品:胡梅尔的五重奏。这个曲目单完全是很艺术的、进步的,大大超越了许多当时欧洲演出的典型节目单。尽管有些音乐会,特别是钢琴独奏会,反映出欧洲大都市的趣味——如爱尔兰歌曲幻想曲、流行歌剧的拔萃曲——之外,但这些19世纪初音乐家们所演出的曲目确实是值得称赞的。甚至歌剧也很繁荣,美国观众熟悉了帕伊谢洛、莫扎特、贝多芬、韦伯、布瓦尔迪、奥柏、多尼采蒂和贝利尼的作品。值得注意的是:在几个世代以前法律还在保护人民不受音乐毒害的国家里竟能如此之快地接受了这些作曲家们的作品。罗西尼的《塞维利亚的理发师》于1819年在纽约上演,这是在意大利上演之后的第三年,在巴黎首次上演的前六个月。韦伯的《自由射手》于1825年在纽约上演;而门德尔松的清唱剧《圣·保罗》于1838年来到同一城市,和德国原来的演出只相隔两年。"日耳曼协会"于1852年演出瓦格纳《汤豪舍》的选段,那时正是瓦格纳在大多数欧洲音乐中心还不大知名的时候。初期的歌剧演出都采用英语,这说明演出组织者是按常识办事的,但后来又放弃了,这很说明在美国音乐爱好者与歌剧之间还有一定的距离。当莫扎特的著名歌剧台本作家达·篷特在纽约住下来的时候,人们期望着这位事业心强的诗人探险家能进入音乐界,果然他邀请了一个意大利歌剧团在纽约演出了一季,为了这次演出,1835年建立了一座豪华的歌剧院。

935

叙事歌曲和流行歌曲也非常受欢迎,一些本国的作曲家,其中有以前所述18世纪的先锋人物海维特家族的后裔,也有来自叙事歌曲的家乡——英国——的作曲家,写了大量这类作品。但所有这些大部分是"艺术音乐"作曲家的人比起斯蒂芬·福斯特(1826—1864)来就显得逊色多了。福斯特成了美国游吟诗人的代表。[①]

随着音乐生活的繁荣,真正地开始了外国演奏家的大会师。歌唱家有詹尼·琳德、亨利埃特·松塔格;小提琴家有奥尔·布尔、爱德华·雷梅尼;钢琴家有亨利·赫尔兹、西吉斯蒙德·塔尔贝格。他们来到了美国,征服了美国。但是美国演奏家也开始和群众见面了。戈特沙尔克(1829—1869)从各方面说都可以比得上来自欧洲大陆的键盘骑士。作为一个钢琴演奏家,他受到全欧的欢迎,他的那些甜美的作品及其奇特的行为可以与巴黎和伦敦的最优秀的音乐家媲美。

936

除去一些赚了钱就离开的来访者之外,有一批稳定的移民,特别是在1848年革命之后;其中有很多是有才能、有技术的音乐家,他们加速了美国音乐生活的发展。由于移民中德国人很多,所以当时美国音乐中的德国倾向很突出,当时起作用的团体有日耳曼协会的优秀的小管弦乐队,个人有安东尼·菲利普·海因里希(1781—1861)。[②]

随着边界的向西扩张,音乐不断迅速发展,使美国文化史的研究者为之震惊。自从波士顿公立学校采用梅森的体系十年之后,芝加哥的学校也在课表上设了音乐课;世纪中叶,在米尔沃吉、

① 见J.T.霍华德:《斯蒂芬·福斯特——美国的吟唱诗人》,纽约,1934。
② 见W.T.阿普顿:《安东尼·菲利普·海因里希》,纽约,1939。

辛辛纳提和圣路易斯等地成立了清唱剧和歌唱团体,在芝加哥和旧金山演出了歌剧和交响乐。在这些新的城市中,新建的歌剧院演出的作品也是新的;1850年在芝加哥上演了贝利尼的《梦游女》,1853年在旧金山上演了威尔第的《埃尔纳尼》。60年代开始了音乐家团体的旅行演奏。早些时候,日耳曼协会曾到东部城市开过数百场音乐会,1869年特奥多尔·托马斯和他的纽约管弦乐队远征西部最远直抵芝加哥。

美国音乐家的新的一代首领来自梅森家族,是梅森的儿子威廉(1829—1908),他是和当代欧洲首要音乐家们发生联系的第一个美国人。他是李斯特的学生,常住在新德意志乐派的罗马——魏玛,他回到美国时已经是一个训练有素的、经验丰富的音乐家了。他继续着他父亲的宣传音乐教育工作,并把它扩大到器乐方面,他对美国音乐造成的后果是无法估计的。

在19世纪最后四分之一的时间里,大的交响乐队越来越多。在纽约市有两个常设的管弦乐队:除了原有的爱乐管弦乐队外,还有1878年由莱奥波德·达姆罗什建立的交响乐协会。另外还有几个临时性的和旅行演出的管弦乐队。歌剧仍然是稀有的奢侈品,虽然在纽约建立了第一流的"大都会歌剧院"(1883),但依然只是城市少数人所能享受的。除一些古老的、可敬的协会,如亨德尔与海顿协会外,增设了一些新的、活跃的团体,每年组织演出和音乐节。管弦乐的提高和普及主要由于特奥多尔·托马斯(1835—1905)的努力,他是一个有眼光的人,抱着最高艺术和文化的意图来完成他的任务。他要把公众提高到自己的水平而不是给公众所要求的东西。他小时候由德国家乡来到美国。托马斯走遍全国,在他足迹所到的每一城市、每一音乐团体,都留下了他的印象,他指导他们的工作,指出努力的方向。这位不知疲倦的人有点像亨德尔,他处逆境百折不挠,坚持自己的艺术信念从不妥协。虽然还算不上是一个作曲家,但无论对德高望重的年老作曲家或抱负不凡的年轻作曲家来说,他都是一位最好的、最知心的朋友。

937

威廉·梅森的同行们都以他为榜样,先到德国莱比锡、魏玛、德累斯顿和其他音乐中心,然后去世界其他音乐大城,浸透了德国音乐精神,返回祖国。这样,由住在美国的德国人大力提倡的美国音乐德国化被这些美国人更加加强了。这些美国人的能力足与德国移民相比,而其智力方面的成就则显然超过之。他们研究音乐的结果形成了一批大胆无愧地从事于大型音乐作品创作的人。他们开始影响到音乐的旧世界,受到新德意志乐派的领袖——李斯特以及门德尔松势力的较温和的继承者们的赞扬和鼓励。约翰·诺尔斯·佩因(1839—1906)、惠特菲尔德·查德威克(1854—1931)、亚瑟·威廉·富特(1853—1937)、爱德华·麦克道尔(1861—1908)和帕克(1863—1919)都是些有真才实学的音乐家。近代世界不加区别地对"维多利亚时代"抱敌视态度,以居高临下的微笑看待他们,但却忘掉了上列最后二人是美国的莱茵柏格尔、福雷或帕里式的人物。也就是说,他们是属于这个时期的杰出人物之列的。他们不是巨人——即使在旧的音乐国家如德国、法国和意大利,巨人也是个别的——但是他们充分地代表了他们祖国的文化,一如其他音乐家代表着其各自的国家一样,而且可以与其最优秀的人物相比。但这种比较也必须是停留在修辞的词句上,因为习惯上把麦克道尔比作格里格,把帕克比作弗朗克,但把他们等同起来是成问题的。

霍华德的评语完全适用于这两位优秀的音乐家:"麦克道尔是完全不能与沙文主义相提并论的,他本人就是痛恨沙文主义的。他也许是在我们从事创造的音乐家中用不着承认缺乏早期训练的第一个音乐家。他的局限性没有任何一条由于他是一个美国人而造成的。无论最后对他的评价是大是小,他可以单纯地被认为是一个作曲家,而这并不是因为他是美国人,我们要对他客气一些。我们把他置于放大镜之下,剥去被他的崇拜者出于热心而不是明智所加在他身上的理

想化的外衣，他必将举着几面仍在飘扬的旗帜涌现出来。”① 938

在这些旗帜之中有一面旗帜，麦克道尔和帕克比他们同一时期的欧洲同行们举得更高，更具色彩。他们是一种从几乎尚未耕耘的音乐土壤上生出的、正在成长中的、新的文明的先驱，但他们和那些背后有几百年伟大音乐的连续不断的过去传统的音乐家们做出了同等重大的业绩。看起来好像相似的比拟，实际上其不同有如新世界之于旧世界，春天之于秋天，未来的希望之于过去的死寂。这些期望是否合理呢？留给用法国教育替换了德国教育的20世纪的美国作曲家来作证明吧。②

音乐中的民族主义

18世纪是世界的世纪，19世纪是一个反动的时期，是浪漫主义的世纪，是哥特艺术复兴的世纪，是发现异国美的世纪，是暧昧的、神秘的、悲观的哲学盛行的世纪。就在这个世纪里出现了文学艺术中的民族主义的问题，这个世纪的整个的艺术产品都带有民族主义问题的色彩。所谓民族乐派的大量作品仅由于它们和过去诸世纪中“国际”的诸流派相对立而被认为具有其存在的价值。某种文学或艺术可以追随世界艺术的潮流，忠实地表现其理想，汲取其传统、采用的形式及手法，成为世界艺术的一部分，但不具有独立的和绝对的价值。这种文学或音乐可能只是一种渺小的模仿艺术，它只能扩大世界艺术的数量，而并不为之增添任何新的或有生命力的东西。在文学艺术的领域里，只有质的增添才是有价值的。根据这个观点来看，一种“民族的”文学或音乐只有在它为世界艺术所贡献的新的声音和色彩不仅仅是地方色彩的情况下，才具有普遍的价值和重要性。但我们还必须规定如下条件：独创性、新的色彩、新的音响并非指的是一种粗野的民族主义；此外，并非每种民族主义都适合纳入一个更大的文化统一体，民族主义只有在它既能吸引又能被吸引的条件下才是世界艺术的积极的收获。世界艺术，文化，总的来讲是各民族的心灵大合奏；粗糙的民族的声音在它未与普遍的精神谐调之前，必然产生不协和音。给这个大合奏增添新的声音，在世界艺术的多色的画板上增添新的颜色——这是最伟大的功绩。

个别作品的世界价值并不是和它们的特殊的民族性成正比例的。相反，一个艺术品在世界艺术中的地位，视其所代表的某种并非其原来民族所独有的东西，亦即某种普遍性的东西的多少而定。我们可以说，如果一个艺术品包括很少或没有民族特点，它本身也并不因此就失掉普遍的重要性。亚历山大王朝的文学远远说不上我们所谓的民族性；中世纪的拉丁文学甚至在语言上也不限于是某一个国家的；文艺复兴时期的复调宗教音乐从佛兰德斯到西西里，在风格上表现出统一性；18世纪沿着法国路线产生了一种国际的文学。创造者本身，无论是人文主义者，法兰西－佛兰德斯乐派的作曲家，或卡萨诺瓦时代的身为探险家的文学家，他们都是世界性的人物。 939

① 约翰·塔斯克尔·霍华德：《我们美国的音乐》，纽约，1939，第380页。

② 虽然本节在论述美国音乐中包括通俗叙事歌谣，但我们没有触及美国的民间音乐。美国印第安人的音乐不属于西方文明的范畴，大量的黑人音乐、牛仔音乐、山民音乐以及其他形式的民间音乐，尽管对美国音乐的发展极其重要，但尚未得到足够的研究，因而无法进行确当的科学和历史评价。随着美国比较音乐学的发展，一些杰出学者正在有效地清除这一音乐领域中的许多偏见和误解。见乔治·赫佐格：《美国的原始音乐和民间音乐研究》，载美国学术社团委员会的“第24号公报”，华盛顿，1936。（由于美国民族音乐学在第二次大战之后的高速发展，上述情况已经得到根本改观。——译注）

所有这些都足以说明：虽然在同一艺术品中可以同时具有普遍的和民族的艺术价值，但这两种价值是不同的。只关系到一个国家（民族）的特殊问题的艺术不能代表普遍的价值，一如只表现一个民族艺术和生活的孤立的、遥远的、特殊的某一方面，不能算得上整个的民族艺术，是一样的道理。另外一方面，一个民族的问题和苦难的最富于民族性的表现，如果它是客观地体现出来的，是作为普遍人类的典型体现出来的，如果它是和人类社会相联系的，它就可以成为普遍性的艺术。当艺术品的内部形式和色彩是民族的，但其内容是普遍性的时候，就发生了融化为真正的世界艺术的过程。和这种艺术相对立的是另一种类型的民族艺术，其内容是片面的——因而也是没有意义的——民族的，而形式是没有色彩的世界性的。

我们区分开的两种价值——民族性和西方普遍意义，在每种艺术中经常是不同程度地存在的。在有些民族艺术中，特别是在俄罗斯音乐中，这两方面经常互相摩擦，阻碍另一方面的最后出现。在俄罗斯音乐的短短历史中，这两种倾向一直好像在进行斗争：一种倾向是力图排除一切西方影响，从而保持民族特点；另一种倾向则对保守不满，力图全身心地和西方联合。

艺术现象可以大致分为三类：品种（或类型）、作品、个体。每一种艺术除了从艺术的广大宝库中接受品种之外，还可以适应其自己的特殊环境发展新的、民族的品种。但这些新的品种只有在它们被证明是容纳世界文化的思想和理想的有用工具时，才具有普遍意义。因为文学或艺术的品种不是某一个人的，而是整个艺术或文学的成就。又因为民族艺术永远是按照它们的特殊需要而发展不同的品种的，所以只有那符合于世界需要的艺术才可能产生这样具有普遍性意义的品种。也就是说，它们或者就是世界的艺术，像在古希腊那样，或者它们借助于一种普遍流传的风格使它们变成一种不仅是属于某一特殊种族或政治的、地理的实体的艺术，而且是属于最广阔的文化界的艺术，如法兰西－佛兰德斯的声乐复调音乐、意大利的歌剧、维也纳的交响乐。如果记着这些，那么当我们看到像俄罗斯音乐那样明显的民族艺术并未为音乐增加一个品种时也就不觉奇怪了。但是它的个人的作曲家却在19世纪和20世纪的音乐中占着很高的地位。这种奇异的情况又引起了一系列的新的问题。

940

在不同的文明范围中，一种音乐文化产生所必须的条件是不一样的。领土广袤、历史悠久的欧洲，划分为文化的地带和时期，其中某些民族在音乐舞台上消失了，被其他民族取而代之，这是很自然的事。这种消失可能是暂时的——如西班牙和英国，也可能看来是永久的——如17世纪以后的尼德兰，也有某些民族和国家的社会组织完全妨碍了音乐文化的形成。后一种情况见于近代一些以农业文明为主的封建社会的国家如罗马尼亚、保加利亚，在那里由于中产阶级为数很少，还无所表现。很明显，一个民族没有独创的音乐文化并不是说他们中间不能产生伟大的音乐天才，而是这些艺术家们的真正市场不在他们祖国的农村集市的帐篷里，而是在那些音乐城市的石头建筑里。因此我们看到像柴科夫斯基或斯特拉文斯基那样的艺术家的艺术变成了不是俄国的文化商品而是欧洲和北美的文化商品。

在这一点上，我们必须把音乐实践与音乐文化区别开来。一切民族，凡达到了文字语言文化水平的，过去和现在都有音乐实践。这种实践可能表现出创造性，在民间音乐中达到了很高的阶段；另外，也可能只集中在勤奋地实践其他文化地区的音乐成果，如英国和美国音乐史上的某些阶段。但是民间音乐缺少音乐文化中所特有的意识——例如苏格兰和罗马尼亚有很美的民间音乐而没有独创的艺术音乐，就是证明。而大量地、勤奋地致力于外国音乐的实践，必然妨碍了正在成长的民族音乐文化的先驱者们的活动。我们在美国亲眼看到的就是这样。直到一定时期一个国家还没有音乐文化并不意味着它就永远没有音乐文化了。举一个例子，如斯堪的那维亚诸

国家的音乐原来仅仅是德国和法国等“母”国的艺术的移植变种，到了最近才开始有了土生土长的音乐文化。我们回顾一下历史，就可以看到意大利自己的音乐文化出现于14世纪，当时英国和法国已经可以夸口他们具有数百年的悠久历史的音乐艺术了。也还必须看到，以务农为主的国家，在历史重大变革的影响下，也可能改变它们的社会和文化结构，从而也可以产生音乐的生产者和消费者。 941

规定音乐中的“民族的”因素不是一件容易的事，大约二百年前，格鲁克在一个巴黎的刊物上曾发表过一种言论，说他希望消除民族的音乐中存在的“可笑的区别”。但是格鲁克这里所说的民族音乐是指音乐的形式结构上的不同，而不是指每一个真正的艺术家——即使个性极其显著的艺术家和他对祖国土地的强烈的亲密感。莎士比亚和贝多芬，他们的头和肩膀高出于他们的同胞之上，但他们的脚还是落在他们各自民族的安全土地上。我们把音乐称为一种普遍性的语言，它们的词汇、文法和句法是为各民族所共有的。现在让我们观察一下这个事实：西方音乐艺术是在比较少数的国家发展起来的。再让我们看看和这表面的普遍性显然是无法解释地相对立的一些国家，以及在各国被认为体现了各自民族精神和音乐思想的某些作曲家的音乐。对于法国人来说，里格几乎是无法下咽的；而福雷对德国人来说是微不足道的；布鲁克纳使美国人感到厌烦；而整个欧洲，除芬兰外，对于美国人把西贝柳斯说得那么神都感到吃惊。这说明两种情况：要么是这些作曲家的音乐够不上我们所说的作为世界艺术的必要条件，亦即它们只代表着它们自己民族艺术的个别部分，要么就是音乐语言的普遍性的说法是虚构的。这后一种解释看来是不能成立的，因为巴赫的最德国化的音乐、德彪西的独特的法国音乐、穆索尔斯基的强烈的俄国音乐都是广泛为世界所欣赏的。

精心吸引被认为是一个民族的音乐中的有代表性的因素，似乎是19世纪一切民族乐派的一种重要的手法。民间因素的采用在浪漫主义初期只是一种表面的方法。这些因素在作品内部从来没有显示有机的发展；它们不过是引用或只是地方色彩，仅此而已，是孤立的。当吸收的音乐素材来自西欧音乐艺术的主干以外的文明时，就使西方音乐获得某种虚假的民族的外貌。最早的、最著名的例证之一是吉卜赛音乐。吉卜赛人生活在许多国家中，只是在他们和德国音乐的广大地区的南部边缘接触时，他们的音乐才影响到西方音乐艺术。这里我们不预备讨论吉卜赛音乐和匈牙利音乐的关系的老问题；但是从海顿到布拉姆斯，许多乐曲或乐章都标记着“匈牙利式”的字样，却是以显然非民族化的方式应用了这些民族的因素。如果一个画家要表现一个英雄事迹，至少他应该力求服装接近于当时的时代；但是德国人采用吉卜赛人的动机，却连服装都不予保留。为了自由地运用吉卜赛素材，作曲家竟肆意加以改变，从而使原来的素材失去了本质的特点。这样利用民族音乐显然不会得出有价值的作品来，因为外国的因素只起了香料的作用。民族因素的利用必须符合贝多芬所说的“音乐中的诗”。但是，当这“诗”——贝多芬所指的是用乐音写成的诗——实际上变成了文学因素时，当它变成了真正的题材时，情况也就变了。在这里我们不准备讨论这种情况是否代表进步，也不准备争论把音乐的内容从纯粹抽象的和精神的转移到描摹周围世界的经验的气氛，变得更加具体，是否危害音乐的最根本的力量。贝多芬音乐中的诗变成了音诗，音诗(不一定单指管弦标题音乐)企图表现一定的人的一定的经验，亦即用声音表现出的特殊经验的现象。这样一来，观念就不再是内容的本身了。如叔本华所尖锐强调的，内容变成了观念的表象。问题的实质不在于观念产生于作曲家最个人的经验，抑或取自周围的世界；关键在于这时音乐表现了可以通过纯理智的方法表达出来的东西。 942

不用说，这样的音乐仍然保留着一种自身专有的表现方式，譬如说它表现拜伦就和诗人的表

现不同。但它如把自己和拜伦个人等同起来,它就放弃了它表现拜伦本身的原有的力量。贝多芬的第三交响乐原来可能是奉献给一个英雄——拿破仑——的,但是它是英雄主义的颂歌;施特劳斯的《英雄的生涯》则描写一个英雄的生活。因此,我们涉及到的问题是:再次引用叔本华的说法,观念的表象因作曲家的能力之不同,可能偏重于外在的描绘也可能偏重于内心的表现。音乐作品内容的"具体性"使这内容失去其普遍性,如文学那样的用某种具体形式表达出来而又能被所有各民族认为是典型表现的普遍的世界问题是很少的。

音诗发展了,越来越成了再创造性的作品。用音乐表达民间传说、神话、诗和绘画、伟大人物的性格、伟大事件的本性,简而言之,将经验变成为可理解的现实。在这样的过程中自然而然地增长了要求明确性的欲望,要求音乐表现的个性刻画更加鲜明,而这就要求更多的纯粹音乐表现的方法。这时,在特殊环境下,产生于一定严密规定环境的所有音乐赢得了迄今想象不到的重要性。因此,不仅限于借用主题材料,而且变成了特性刻画的方法。所以,所谓民族乐派的繁荣紧随在浪漫派的瓦解之后,其繁荣正值浪漫主义的现实主义者——也即"音响诗人",标题音乐作曲家——兴起之时,这并不是偶然的。

943

这种现象在德国、意大利和法国都表现得不太明显,因为这些国家的巨大的音乐创作活动已有数百年历史,而它们的音乐财富一直保持着生命力;但即使在这些古老的音乐国家中,也由于着意强调民间的和民族的因素,作曲家不再用他们在专业音乐中高度发展的音乐语言去同化这些因素,从而发生了决定性的变化。这里的情况和那些迄今未能参加西方艺术音乐大发展的国家是大不相同的;那些国家由于它们的孤立,旋律特殊,节奏特别,和声语言仿佛也根据不同于一般已被共同接受的原则。这些作曲家拒绝循用国际上发展的音乐语言,而是试图让它们去适应自己民族音乐的特点。他们也并不满足于他们本地艺术的民间的原样,也不同于吉卜赛舞曲和"匈牙利风格"的末乐章,而是力求把他们本国的音乐语言加以发展,超过民间的和偶然的艺术品,成为正统的、本国的艺术品。于是就几乎像奇迹般地出现了俄罗斯、波希米亚、斯堪的那维亚等乐派的音乐,使音乐表现方法大大丰富起来;虽然在大多数的情况下,这些方法都是纯属外在的,但也不能否认表现方法和形式的丰富也可以促使精神和艺术的领域得到丰富,因为由于提供了新的表现方法也就增加了表达精神经验的可能性。

音乐中"民族主义"的时期是一个短暂的时期。按辞典的说法,各国的音乐之"父"——俄国的格林卡、波希米亚的斯美塔那、斯堪的那维亚的格里格和辛丁——都是近代的人物,后者还是我们记忆犹新的,在 19 世纪末达到了高水平。当时正是所谓后浪漫派崩溃的时期,而印象主义寻到并依自己意愿利用了许多新的和前人的特殊的表现方法,从而造成了一个新的国际性的风格。适合于这种风格的有德彪西,还有德·法亚、雷斯皮吉或戴留斯一类的作曲家。

944

俄罗斯

在近代音乐会曲目中俄罗斯音乐占据着令人嫉妒的地位;但是如果我们分析一下演出的和一般知名作品的统计,我们就可以看出它们只限于我们称之为浪漫主义时期的产品。我们在音乐厅和歌剧院听到的这种俄国音乐使人想到某些东方国家的战争,它们在打民族战争时用的是欧洲工厂制造的武器。柴科夫斯基使我们想到那些毕生在欧洲研究军事学的将官中的一员,在

西方世界他感到自得其所。他在战略和方法上利用了他在圣·西尔和波茨坦所学到的东西，用音乐向世界其他部分表现俄国人比其他人都要多。更加使我们奇怪的是俄罗斯民歌和教堂音乐比艺术音乐古老得多，可是它们在艺术音乐中却常常像是外来的东西。浏览一下俄罗斯文学和文化史等邻近的领域就可以排除这种疑团，使我们看到在 19 世纪以前，原来音乐在俄国是一种从外国输入的商品，是上层社会的奢侈品，其演出是为外国音乐家所垄断的。到 19 世纪初，俄国人才觉悟到民歌和宗教歌调是艺术音乐取之不尽的源泉。

彼得大帝(1672—1725)是新兴俄国的创建者，他把这庞大的国家从冬眠中唤醒。他的最大功绩，同时也是他的最大罪恶，就在于他无视历史的有秩序的发展过程。他给他的国家强加快速的现代化的步骤，要把数世纪以来的衰颓懒散在数年之内医治过来。他无情地把西方的习俗和制度强加在俄国头上，反对、排除本民族传统，从而大大加深了自由主义者与保守主义者之间、贵族与平民之间的鸿沟。彼得为俄国文明做了很多事，这是无可争论的，虽说这个文明是以许多官臣的性命为代价的；它是有进步意义的，但是进步的重点在物质方面而不在文化方面。我们在浪漫主义时期的俄罗斯音乐中所看到的俄罗斯民族倾向与西方倾向之间的裂隙，在彼得王朝的文学中已经显出；但因为传统主义者中间没有产生有才能的作家，而模仿西方的假古典主义者在使俄罗斯通晓法国和英国文学方面有伟大的功绩。

叶卡捷琳娜二世(女皇，1762—1792)王朝带来了新的重大的变化。在彼得王朝时期，西方的影响，就艺术和文学而论，是比较表面的。沙皇更关心的是机械和政治，而这个俄罗斯化了的德国公主却是一个真正的醉心法国文明的人。她和法国启蒙运动的一些头面人物写过漂亮的书信。她对一切法国东西的强烈崇拜具有传染性，很快整个俄国的知识界就反映了法国思想。但是这种法国思想缺少一样东西——启蒙运动的真正精神。因为女皇是一个地地道道的专制君主，她虽要求人道主义的理想在文学中有所表白，但她对任何改善人民处境的企图却都予以无情的镇压。虚假的古典派比任何时候都发达。法国的“轻盈诗”(poésie légére)不适合俄国的沉重的表现方法，这种诗经俄国人写来显得粗鲁而笨拙。但是至少小说开始显出了俄国文学的伟大前途的迹象。18 世纪末虚假的古典主义为感伤主义所接替，是对贵族宫廷艺术的反作用。在这一运动中最有影响的作家卡拉姆辛(1766—1826)的作品中可悲地显露出俄国精神状态中的奇异的矛盾。卡拉姆辛的小说《可怜的丽莎》是一切未来的感伤主义小说的样板。它描写一个穷困无辜的农村姑娘为一个阔家青年所欺骗的故事。但是这同一个作家在他的巨著《俄国历史》中却暴露出他自己是专制制度和农奴制度的极端保守的支持者。茹科夫斯基(1783—1852)时期，德国浪漫主义传到俄国，不久就成了支配俄国的文艺思潮。茹科夫斯基是歌颂友情和爱情的诗人，是一个抒情才子，是俄国文学中最有影响的人物之一；他对外国文学的理解和示范性的译述，打破了法国影响的片面性，开扩了俄国文学的视野。

945

俄国过去几个世纪以来的天才们所创造的伟大的和美的东西被一位最伟大的诗人集其大成，这人就是普希金(1799—1837)。他作为散文作家的重要性仅由于其自己的诗而受到掩盖。以后几代文学家们无不从他受到教益；他善于写幻想的、有时是爱情的寓言故事，轻悠而富于音乐性的诗篇，形式完整，才华超逸，见解深邃。但是在普希金的艺术中还有某种另外的东西，那就是音乐的声韵。因此吸引了许多作曲家，就好像克洛卜施托克那样，把德国引入伟大的古典主义阶段一样，正是这位俄国诗人激发了浪漫主义时期的俄罗斯音乐的发展。

17 世纪末阻隔俄国和欧洲的墙垒开始崩溃的时候，音乐随着其他西方文明的输入流进莫斯科。从这时起，特别是在安妮(伊丽莎白和叶卡捷琳娜)等女皇的王朝，意大利音乐为装点宫廷的

946 豪华场面作出了积极的贡献。许多最大的意大利歌剧作曲家都曾亲自监督意大利歌剧的演出，加鲁比、特拉埃塔、帕伊谢洛、萨尔蒂、奇马罗萨等等都是载入史册的名字。从这些人名表上可以看出当时意大利音乐无疑享有垄断的地位。随着俄国民族意识的高涨，逐渐以一种小心翼翼的呼声，要求至少在这些作品中利用俄罗斯民族色彩。意大利人意识到这可能会引起竞争，他们为了满足这种要求而在他们的歌剧中采用了一些俄国曲调。这时在竞争中领先的又是喜歌剧和歌唱剧，这和18世纪在德奥的情形很相似。① 卡沃斯(1776—1840)是最新采用俄罗斯民歌的，当然他的和声配置是完全和曲调的性质不相适应的。虽然如此，我们仍可以说他为即将兴起的俄罗斯作曲学派树立了榜样，这一派的作曲家都是一些富裕的音乐爱好者。这时期的作曲家中人们常提到的只有俩人：包特年斯基(1752—1825)和维尔斯托夫斯基(1799—1862)，前者是加鲁比的学生，后者是菲尔德和其他几个教师的学生。前者在意大利受到良好的训练，写过一些讨人喜欢的意大利式的宗教音乐。后者写了许多轻喜剧和歌剧，他以歌剧《阿斯科尔德》出名；这部作品是一种喜剧性的歌唱剧，虽然结构很简单零散，配器也很幼稚，但旋律很美，所以非常受欢迎。

在彻底觉醒的俄国音乐界中第一个重要人物是格林卡(1804—1857)。最初他从一些住在彼得堡的德国音乐家学习，曾短时间师从菲尔德，然后他到意大利养身体，在意大利住了几年，接触到贝利尼和多尼采蒂。后来，他离开意大利到了德国，在柏林他才第一次受到系统的音乐训练，师从有才能的理论家齐格弗里德·德恩(1799—1858)；德恩后来作了科内利乌斯和鲁宾斯坦的教师，但是学习的过程很短。回到俄国之后，格林卡在民族文学运动的影响下，他的诗人朋友明确要求他创作民族歌剧。1836年上演了他的歌剧《为沙皇献身》，受到热烈欢迎。他的第二部歌剧《鲁斯兰和柳德米拉》(1842，根据普希金的故事)虽然纯粹从音乐的角度来看是比前一部作品提高了，技术上更成熟了，但演出效果却差了一些。作曲家失望之余，又到外国去和大音乐家相交往。在巴黎他和柏辽兹彼此赏识。他和法国标题交响乐作家的交往必然地使他写了交响乐的作品，突出的例子是《卡玛琳斯卡娅》。格林卡重返德国，他的新的歌剧创作计划遭到了失败。俄罗斯民族音乐的正当的语言究竟是什么，他怀着越来越拿不定主意的心情度过了他的余年。

在格林卡的创作中，民间音乐大为丰富。19世纪初音乐中的虚假的民间性质在他的作品中并未完全消失，但是它已被一种具有一定风格力量的、浪漫主义的、民族民间的声音所代替。认

947 为格林卡发明了一种歌剧的新形式，这是错误的，因为他只是接受了古典的、初期大歌剧的咏叹调和合唱，不过他注入了他自己的和民族的精神。很重要的是在他的作品中，为俄罗斯民歌和民歌式的素材配和声时完全凭着本能的直觉，还不能为他的手法找出理论上的根据。他在探索如何解决这个问题时去世了。为了这个问题他曾回到柏林去找他的老师德恩。格林卡的声乐作品——歌剧、歌曲和宗教音乐远远超过他的器乐作品。虽然他赞美柏辽兹，而且熟于管弦乐法，但是他的器乐作品，除少数例外(如《卡玛琳斯卡娅》)，表现出为一切欧美小作曲家所采用的世界性的古典－浪漫的混合风格。

格林卡的忠实战友亚历山大·谢尔盖耶维奇·达尔戈梅日斯基(1813—1869)是这一代俄罗斯作曲家中的另一突出的人物；实际上，他们俩人形成了这一乐派。这一位完全无师自通的业余音乐爱好者，最初热衷于意大利和法国的歌剧，他的第一部剧作是《爱丝美拉达》(1839)，完全师法罗西尼和奥柏，而他采用的台本根据雨果的《巴黎圣母院》很难提供俄罗斯气氛。后来达尔戈梅日斯基和格林卡交了朋友，使他转变过来，从事民族音乐事业。格林卡把他记录从德恩学习的心

① 见本书，第669页。

得笔记本借给了他，这是达尔戈梅日斯基唯一的学习来源，他从这里学到了他所选择的职业的技巧。达尔戈梅日斯基提供了极端的例子，说明无批判地结合外来的教条必然是徒劳无益的。这里说的是一切非意大利作曲家所必然受到挫折的一种声乐形式——宣叙调。在达尔戈梅日斯基的后期作品里，主要在他的歌剧《水仙女》和《石客》（唐璜）里，纯音乐的因素完全淹没在抽象的戏剧结构的教条中了，抒情剧变成了难以接受的、枯燥单调的新的宣叙调风格，虽然这种宣叙调有时偶然达到相当丰富的地步。他写的歌曲却比较更能吸引人，在俄国受到了普遍的喜爱。

1830年12月，当格林卡的《为沙皇献身》首次上演时，当时时髦的看歌剧的社会阶层说它是"马车夫的音乐"。过了几年之后，甚至贵族和文人学者之辈也赞同了群众的意见，说这部作品标志着民族音乐在俄国的开端；他们觉悟到在音乐里有"民族的真理"，并注意到屠格涅夫的警告，他们必须尊重这个真理，这真理不是别的，而是对民族存在的自我尊重和在发展民族独立文化力量的事业中的信心。鲍罗丁正是出于民族自豪感，责骂俄国人和俄国音乐家在世界人的眼目中只是消费者，反对仅仅把他们的音乐产品按照西方的样式，把消费者变为生产者。他说："我们是自给自足的。"意思是说这新的俄国音乐应该只是面向俄国人的。这时在音乐领域中所发生的恰恰又是分裂为斯拉夫派和西方派的文学运动的残余和必然结果。前者包括一部分保守和一部分民主的理想，寻求一种真正独立的民族文化，同时却又美化莫斯科人的过去，并主张俄罗斯救世主主义。它仇恨西方，把俄国农民偶像化，认为俄国农民是世间一切智慧和道德的源泉。这一派的最伟大的代表是奥斯特罗夫斯基（1823—1886），一个大剧作家；丘切夫（1803—1873），他是沙皇的未被削弱的权力的热烈宣传者，俄国人认为他作为诗人仅次于普希金；还有陀斯妥耶夫斯基（1821—1881），小说家，他出于对俄国人民痛苦的同情和怜悯创造了恶魔般的或天使般的人物，成为近代世界文学中的奇迹。西方派则认为拜占廷和斯拉夫文明不可能再发展，所以必须用西方文化取而代之。其主要代表有：涅克拉索夫（1821—1878），诗人，当时主要俄国文学杂志的编辑；屠格涅夫（1813—1883），著名的《父与子》的作者；冈察洛夫（1812—1891），对俄国上层社会的懒惰观察深刻，描绘生动。这两个流派彼此影响，在一定意义上他们的作品是相互补充的。这些伟大的文豪对文化大动荡中的俄国作了真实的描绘，从他们强烈的现实主义和性格刻画方面来讲，超越了西方所能提供的一切。 948

新的俄国音乐追随文学所定的社会和文化的发展方向，也同样分为两派，一派是泛斯拉夫的民族主义者，一派则向西方靠拢。俄国音乐之所以受到西方听众的热烈欢迎，可以归功于世界主义派。最初宣传这种主张的是亚历山大·谢洛夫（1820—1871），他是一个瓦格纳的热心追随者。奇怪的是他成功地创作出毫无瓦格纳影响的音乐，他的作品更接近于迈耶贝尔式的堂皇的大歌剧。仿佛要强调倾向西方和专业知识似的，这一派的音乐家表现出自觉的学院主义的特点，他们的确和民族乐派的主要是业余爱好者形成对照。安东·鲁宾斯坦（1829—1894）和柴科夫斯基（1840—1893）是西方派的首要人物。鲁宾斯坦是一个出色的钢琴家，完全是门德尔松和舒曼的莱比锡学派的模仿者，几乎不配称作"俄罗斯作曲家"。但是由于他在俄国音乐事业中的活动，包括建立音乐学院，音乐得到普及，使他的广阔的国家中音乐学校达到很高的水平。鲁宾斯坦创办的彼得堡音乐学院的第一个重要的学生，也是俄国的第一个完全成熟的"专业"作曲家——柴科夫斯基。 949

柴科夫斯基初期的交响乐还完全不能找到交响乐的声音——从风格上讲，他的气质较轻一些的作品更为成功，但他用来结束其事业的两部交响乐却极为流行，简直可与贝多芬的交响乐相抗衡。在他一生的后期，艺术才能的发展很突出，不能不令人赞羡。第四交响曲大体上还是非交

响乐的，虽然有些主题素材很美，呈示得很好，整个的配器也很有趣，但是毫无交响发展的痕迹，只不过是一连串的重复和一系列的高潮进行，常常几近歇斯底里。慢乐章是柴科夫斯基典型的歌曲式旋律，既尊严又朴素；谐谑曲的配器机智而迷人，但这一切优点都在末乐章的粗鲁的军乐中消失了。在这一乐章，一首天真的俄罗斯舞曲膨胀成了萨尔玛沙的疯人院。但是柴科夫斯基的第五和第六交响曲使他作为一个作曲家的进步显得惊人。“奏鸣曲式”的主题更加精炼了，原始的俄国式的重复和变奏的技巧被更为有机的组织所代替。《悲怆交响乐》，特别是它那抒情的“主题歌”，也许是所有交响音乐中最为出色的炽情之作。在这一主题出现之前所作的交响乐的处理（在俄国音乐中很难得），在勉强地、费力地重新回来之前，早已被听众忘得一干二净，所以破坏了交响思维和计划。但从发狂的弦乐队中热烈倾泻出的伤感情绪的音流汇集成了一个广阔的旋律。第二乐章最好地显示了柴科夫斯基的音乐修养和技巧，因为不仅在于他成功地把不太常见的5/4拍子贯穿到底——没有专业的技巧是很难做到的——而且还在于使听众感觉不出他用俄国式的重复的技巧替代了发展。每一个主题和动机都很少变化，再三地重复，而作曲家却能给人以真正的变奏的印象，这主要是通过他的巧妙的配器而做到的。的确，他在掌握管弦乐队方面从赏心悦目的精雕细琢乃至狂吼怒号的巨响效果，一般讲是很突出的。不可否认的这后一种因素，是近代指挥家的夸张手法的最好工具，所以也是柴科夫斯基在西方听众中受到欢迎的最重要的因素。

950

柴科夫斯基不属于音乐大师的行列，称之为“近代的俄国贝多芬”是无稽的。贝多芬显然既不是近代的，也不是俄国的，他也不能轻易地被取而代之。俄国从来还没有一个大音乐家比柴科夫斯基具有更彻底的国际性。民族形成外在世界的一部分，它是一个具体的事实，也是一种局限；柴科夫斯基的音乐脱离了这个外在的现实，它是抽象的、普遍性的。因此，不能把他当作卓越的俄国作曲家来与那些专门揭露他们民族弱点的“不爱国的”作家和音乐家对立起来。后者虽然痛骂俄国，但他们是真正的民族艺术家，因为他们的感情是从俄国人的生活环境中产生出来的。柴科夫斯基的感情没有外在世界（亦即民族）的联系。但是艺术想象力和艺术语言是从事创作的艺术家与外在世界之间所存在的关系的镜子，因此，柴科夫斯基的想象力虽然很光采，但是很局限、片面。不过他的音乐语言，在技巧上固然是世界性的，却和里姆斯基·柯萨科夫相似，并不缺乏个性；相反，他的音乐语言具有显著的个性，其韵律抽象但漂亮，其刻画着色不多但很有光泽。柴科夫斯基的音乐语言不是描绘性的，但很热烈；不是很富于想象的，但很有说服力。它很一律，不带民族的或绘画的色彩，是在世界性的形式中铸造出来的，但它却能飞翔，能燃烧，充满生气。只是偶然在恐惧心情的控制下，他用了更为强烈的表现方法，也更多变化。但即使在这种情况下，这些情绪的表现也不采用绘画式的强烈手法。他的音乐如用诗来比喻有些像赞歌，铺张而整齐划一，如果说在评价时不能把二者相提并论，我们是可以把他的音乐比作弥尔顿的诗的。

但是在一些民族主义的不太具体的表现方面，柴科夫斯基却是彻底的俄罗斯式的。他那悲哀是眼泪汪汪的感伤主义，他却能出乎意料地转变为最粗野陋俗的艳丽。也许他的特点在于：虽然完全处于德国、法国的影响之下，他却回避了瓦格纳，甚至布拉姆斯，他被门德尔松一伙古典主义的浪漫主义者和法国的多情善感的一派强烈地吸引。柴科夫斯基的俄罗斯性不在于他在作品中采用了许多俄国主题和动机，而在于他的艺术性格的不坚定性，在于他的精神状态与努力目标之间的犹豫不决，即使在他最成熟的作品中也具有这种特点。他在艺术性格上的这种弱点最好的例子就是《悲怆交响曲》著名的第三乐章，这是谐谑曲和进行曲的奇异的结合，可以说是一篇技巧很高的激动人心的作品。但是技术虽高，并不足以掩盖其基本的思想，这思想根本是不坚定

951

的，不明确的，既不是悲壮的也不是英雄的。虽然如此，这一乐章却很令人震动。这一乐章就是他全部艺术的缩影。他的其他重要作品也是这样的：令人振奋的降B小调钢琴协奏曲，一开始就是他那典型的狂热的齐奏旋律的倾泻，而钢琴部分在轮到它进来时就急躁地向前奔跑；小提琴协奏曲则摇摆于感官美的歌唱性旋律与令人生厌的庸俗华饰之间；他的舞剧和组曲，整个说来十分令人愉快，这是因为他在管弦乐队和音乐词汇的运用上较有约束；他的交响诗或标题序曲都嘈杂、歇斯底里到了无以复加的程度。这就是一个惨遭扰乱的心灵的全部作品。他深深地受到了刺激，可是还出奇地大喊大叫，诚恳而过火，缺乏从艺术锻炼中取得的力量；但他毕竟是一个彻头彻尾的音乐家。

另外的一派，和柴科夫斯基不同，无视——至少在理论上——西方的伟大音乐遗产，一部分导源于文学中以果戈里、在音乐中以达尔戈梅日斯基为代表的自然主义，一部分导源于从格林卡已经预示出的泛斯拉夫运动。在彼得堡聚集在一起成为奇怪的五人小组，米利·阿列克谢耶维奇·巴拉基列夫(1837—1910)是其他成员的导师、领袖和组织者，鲍罗丁(1834—1887)是医学院的化学教授，穆索尔斯基(1839—1881)是陆军军官，里姆斯基·柯萨科夫(1844—1908)是海军军官，塞扎尔·安东诺维奇·居伊(1835—1918)是军事工程师。巴拉基列夫和这一派的其他人一样，是自学的，但他是唯一接近于具备专业音乐知识的，也许这是他出现在这一小组的唯一理由。从创作上讲，他只不过是一个沙龙音乐作家。他和居伊一样，出奇地不接触民族音调，不顾小组关于奋斗目标的誓言，一味模仿法国。但是，巴拉基列夫真诚的热心，他的启发和教育，对其他音乐家是有益的；其他音乐家最后超过了他，却对他一直很爱戴，把他看作他们先前的老师。鲍罗丁虽仍显然是一个业余爱好者(在最崇高的意义上)，他的性格却更为突出。他的作品为数不多(他同时著有重要化学著作)，包括两部交响乐、两部四重奏、一部歌剧、一篇交响速写，还有少数的歌曲和小曲，受到广泛的欢迎。他早期的交响乐和四重奏主要由于其存在而惊人，使人惊讶的是一个仅仅熟悉了作曲基础知识的人居然能写出这样的作品。晚期的作品——尤其是歌剧《伊戈尔王》，有些地方很有趣的，特别是歌剧中新鲜的旋律和强大的合唱场面。在鲍罗丁的作品中最受欢迎的或许是交响速写《在中亚细亚草原上》，这曲子的印象主义的和声和管弦乐语言很迷人，它把作曲者置于李斯特与德彪西之间。 952

鲍罗丁是民族乐派的第三个这样的成员：他似乎全部是用西方音乐武装起来的，虽然他和别的阵营对立，他只是在地方色彩方面维护了民族主义。第四个成员的情况也没有改变，他是“五人团”中出色的、全面的成员：里姆斯基·柯萨科夫。虽然他参加了标榜俄国民族音乐的阵营，但只有他配了音乐的那些美丽的寓言故事才在精神上富有真正的、独特的俄罗斯意蕴；他的音乐甚至不能与这些动人的文学精神、与那些以其俄国的贡献增添了世界光彩的伟大作家们相比。里姆斯基的心灵并未被他的民族的、悲剧的、沉郁的阴影所占据；在俄国人心灵深处的那永恒而神秘的积极力量鼓动着穆索尔斯基或陀斯妥耶夫斯基，但他却无动于衷，他宁肯倒在俄罗斯人的消极的、讲故事的性格一边，永远是那么色彩鲜艳，但从不涉及重大问题。这种类型的想象力，不是在真实的生活中寻找灵感，也许它害怕真实的生活，因为这想象力知道现实生活不能响应它的迫切要求，所以它就踏进了虚幻的世界。一切色彩鲜艳、华丽壮观、令人迷醉的斯拉夫的童话世界的特点都反映在里姆斯基·柯萨科夫闪烁的、灿烂的、常常属于感官的丰富性的管弦乐和歌剧之中。但是这色彩和华丽是属于那种由成年人乐于读给孩子们听的图画的色彩和华丽。如果没有入迷的听众，也就失掉了它们的魔力。在那最吸引人的管弦乐诗篇《舍赫拉查德》里，除了民间曲调以外，思想感情是多么贫乏啊！——它使人想到德彪西所说的“与其说是东方，不如说是百货

商场";《金鸡》则摆起大歌剧的架势,简直是骗局!如果拿掉那讲故事的哄人的工具——管弦乐队——就完全垮了。里姆斯基的室内乐和其他为小型合奏或独奏乐器写的作品,是不属于严肃音乐的范畴之内的;它们简直可以认为是一个没有什么发展前途的初学者的作品。

现在我们该谈小组中的最后一个成员。穆索尔斯基是近代音乐现实主义和自然主义的奠基人,但是我们不可把这两个名词作狭义的理解,因为他固然在表达"戏剧的真实"方面极其直率,但他却是从人的心灵中寻求戏剧真实的。在穆索尔斯基的世界里,生活的盲目和致命的力量是那么真切,那么具有威慑力,在他的人物中存在着这种不可遏制的、摧毁一切的力量,而不是像"五人团"中他的其他伙伴一样只是把好听的俄罗斯曲调编成美丽的光束而已。像瓦格纳一样,

953

穆索尔斯基是一个心理学家,但是和这位德国人不同:这位德国人试图在艺术的统一体中抓住人的心灵的积极力量;而穆索尔斯基则与他的伟大文学同道果戈里和陀斯妥耶夫斯基一样,人心灵底层形式不定地薰燃着的力量和热情吸引着他。正是这些不定形的本能力量的表现把穆索尔斯基引入到除了俄国的伟大作家之外其他任何音乐家都未能进入的境界;在这里人的自然的感情带着奇迹般的明朗和直率得到发挥,在这里这些感情既不是被掩饰的,也不是被伪造的。接近这样的境界是通过儿童和民众,通过他们达到幽默和自然;对于这一切,穆索尔斯基深知其间的奥秘。《鲍里斯·戈杜诺夫》是东欧最伟大的音乐戏剧杰作。它不仅是一部关于良心的悲剧,而且是一部以音乐民间戏剧为外形的俄罗斯民族的普遍悲剧。穆索尔斯基以一种自然的、命运般的力量洞察到人民的精神,提出了群众(《鲍里斯》中的合唱)和个人的(歌曲)重大问题,其表现之自如和强烈,是所有其他俄国作曲家所不能比拟的。这位"业余爱好者",试验作曲家(他的大型作品全部都由居伊、里姆斯基及其他人替他写完,重新配器或用其他方式完成)之所以能成为俄国最伟大的音乐天才,其原因即在于此。

俄国文学和艺术生活开始于第一个千年期之末,东方斯拉夫人基督教化之后。最初新的文化运动是在福音书的庇护下进行的,进行过程中尽管有些过分的行动,但是慈善精神、保卫无援者和安慰遭丧者、谴责专横与邪恶,这些俄国文学的特点,也直接来自斯拉夫文明的初期阶段。伟大的俄国作家和黑暗势力进行斗争;他们在等待处决的时刻,敞开胸怀,诵读着福音书。他们证明受苦也是上帝的恩赐,我们需要用它来洗净心灵。他们描写了人性中的天使和野兽,他们的怜悯之心试图挽救后者。他们对他们的使命,甚至对他们的轨外行动怀着强烈的信念——托尔斯泰不仅诅咒近代文明,甚至诅咒对于美的崇拜——他们表现出了天才的错误。他们很少达到一个明确的哲学观点,但另外一方面,他们从不放弃探索。总之,他们永远是一些了不起的艺术家。

在俄国音乐中,除了穆索尔斯基是一个例外,看不到一点这种精神的痕迹。俄国人并不缺少音乐才能,所有斯拉夫民族的国家都是以具有音乐才能著称的。但是他们音乐才能的开拓为时较迟,而且在不知不觉中来得突然。他们的音乐需要和世界艺术的需要不相适应。当他们的年轻的艺术事业与走向衰亡的西方浪漫主义运动相接触时,它受了损害,他们把它当作初生的时

954

期。每一种音乐文化的温床都是亲密的音乐环境,不论是室内乐或者是声乐,都是在家庭演奏的。我们近几世纪的大量的音乐曲目是建筑在牧歌、经文歌、小合奏之上的,是建筑在琉特琴和古钢琴组曲以及各种歌曲之上的;俄国人则从交响乐和歌剧开始。甚至于当俄国人发现它们时,它们的英雄时代也早已过去;里姆斯基·柯萨科夫的第一交响乐,也是第一部俄国的交响乐是1864年写的。他们以后浪漫派的交响乐为榜样创作自己的交响乐,它们分享了一种已不能适应他们语言的传统形式的音乐中的矛盾。奏鸣曲形式以前是和内容不可分割的,到了浪漫主义者

的手中变成了一个为了填空而预先安排下的模型。就这样,古典主义的长辈虽然已经破旧但还很神气的袍子就被浪漫主义者传授给俄国的孙辈们了,他们又用它们来适应自己的身材。一再缝裁留下的三条痕迹,至今到处可见。

一种音乐文化的这种突然性,使得这国家毫无准备,大部分作曲家都是"艺术爱好者",这是不足为奇的。有些业余爱好者如里姆斯基最后取得了相当可观的技术武装,但是并不能使这情况有所改变。里姆斯基在他的自传——《我的音乐生活》一书中承认:当他被委任为圣彼得堡音乐学院的教授时,他"从来没有写过对位,也从未听说四六和弦的存在"。总的说来,他们在形式结构上的能力很有限,他们喜欢用的方法是原样不动的或模进式的重复和一种很原始的变奏,但是他们表现出对管弦乐色彩运用方面的特长。评论家们通常提到"丰富的管弦语言",却未意识到他们因此就耗尽了他们对音乐的评论。的确,只是语言本身不能是丰富的,因为在语言丰富性的背后还必须有思想和信念。广泛利用民歌因素给俄国音乐带来了有趣的异国笔触,但是,它们的曲调尽管很美,他们的音乐却是世界性的。不仅外表如此,内容也是,其着重点是在西方的特点上而不是在真正的民族特点上。另外一方面,俄国人热衷于不加区别地利用民间素材和它的自然主义的变奏法,大大促进了交响乐的最终瓦解。这种管弦乐曲从根本上讲是受柏辽兹和李斯特的学派的影响(柴科夫斯基是受门德尔松—施波尔—沃尔克曼的影响的);而他们的歌剧作品所表现的地方主义则更为显著。但是,又是只有穆索尔斯基的两部歌剧(或不如说是音乐民间剧)以宏伟的力量体现了这一新兴乐派的民族的和自然主义的抱负。

鲍罗丁所说的"我们是自给自足的",我们的理解是新的俄国歌剧是只面向俄国人的。他自己写的《伊戈尔王》的确就是这样的。大多数其他俄国歌剧也是这样的,除了有些显然进入国际大歌剧轨道的除外,如《金鸡》或柴科夫斯基的《奥涅金》。因此,过去认为俄国管弦乐曲闻名世界,而歌剧在国外却是无法保持其地位的,这样的说法确实是应加以改变了,因为它并不要求在外国保持它的地位。的确,这种做法并不能解决问题,因为这样绝对强调民族因素只可能是由长期以来的消费者变为生产者这种反作用造成的结果;它暗藏着一种根本的地方局限性。真正伟大的作品,不论它多么原始,多么混杂——《鲍里斯·戈杜诺夫》是全世界所能接受的。而这个世界,在19世纪末已消耗尽了它自己的音乐资源时,贪婪地夺取这来自俄国的异族音乐。这种音乐能诱惑人,也容易理解;它充满旋律,这在当时的德国,以及法国和英国已经开始少见了;而最主要的是它不要求重新调整西方人的音乐头脑,因为它用了西方通行的音乐语言。但是被热情收留下来的音乐并不是穆索尔斯基的音乐,因为这音乐不仅是"俄国的",而简直是俄国本身的一部分了。至于把卡拉玛佐夫和安娜·卡列尼娜的俄国介绍给世界则是一二十年以后俄国伟大的小说家们的事了。

955

波希米亚

"欧洲的音乐学院",这是伯尔尼对波希米亚特点的描述。我们已看到捷克和德国-波希米亚音乐家与所谓的维也纳乐派的关系多么密切,我们也看到了他们中间有些人是在舒伯特之前为新的器乐抒情性奠定基础的音乐家。[①] 伯尔尼还告诉我们,正像波希米亚的贵族们聚集在王

① 见本书,第606页后。

室周围而且确实支持着帝国的艺术一样，这里的音乐家们也是取得世界意义的维也纳乐派的组成部分。① 那时期的重要的波希米亚音乐家——从车尔诺霍尔斯基一直到托马谢克，都不能和欧洲音乐的总的潮流划分开来，因为他们的音乐中并无明确的民族性的东西。虽然波希米亚的音乐有它自己的历史，它的历史不仅比俄国的历史要更悠久些，而且一直是跟着西欧音乐一起发展的，但它确实不曾有显著的民族特点。在波希米亚的音乐史上，14世纪，国王约翰曾欢迎马肖到他的宫廷中来。15、16世纪法兰西－佛兰德斯乐派的音乐家常到这个国家访问。胡斯运动暂时减弱了对音乐的普遍爱好，但是波希米亚－摩拉维亚兄弟会（虽然是来源于胡斯运动，这派则建于1464年）提倡民间歌唱艺术，不久享有盛名，1519年出现了这个教派的歌集的德文译本。16世纪末，印刷了许多大本的歌曲集，包括歌曲数百首。它们不仅流行于波希米亚和摩拉维亚，德国和匈牙利的边境地区也熟悉并热爱它们。皇帝鲁道尔夫二世（1576—1612年在位）定布拉格为皇宫所在地和波希米亚的首都，同时也就成了著名音乐家的汇集之地。著名作曲家中和布拉格有联系的有：加鲁斯、哈斯勒、雷格纳、菲利普·德·蒙特等。

几世纪以来的奥德统治开始在文化中反映出来，因为在17世纪已经出现了德国和波希米亚的混合。在那一时期很多德国音乐中出名的音乐家都来自波希米亚，如：德曼丘斯、哈默施米特、比贝尔。所以，后来到了维也纳乐派时期，波希米亚音乐家给人一种印象好像形成了德国音乐史上的一个支派，这是不足为奇的。布拉格的音乐生活是和维也纳以及德国诸大城市的音乐生活齐头并进的。18世纪初的波希米亚音乐家毫无例外地还是德奥音乐的贡献者。吉罗维茨、科策卢赫、雷哈、万哈尔、拉尼茨基，我们把这些音乐家算作了包括迪特斯多夫、海顿、莫扎特在内的一个乐派之中的成员。事实上他们和那三位象征奥地利音乐的音乐家们在哈布斯堡王朝的首都音乐生活中起着同样重要的作用。

新的民族的倾向恰恰是在俄国人初步试图创造民族音乐之时开始的。最初是由理论家、教师和演奏家们作了准备，直到斯美塔那（1824—1884）和德沃夏克（1841—1904），波希米亚才找到了能与邻近的音乐帝国的大师们相对抗的本地的作曲家。

斯美塔那被称为"捷克音乐之父"，这个称号可以说是合理的，的确他是自觉地汲取波希米亚民间音乐的丰富源泉的第一人，而他的著名前辈却只让民族的自然环境进入他们的音乐描绘之中。在他的歌剧创作中，他舍弃了国际大歌剧所惯用的题材，把手伸向了祖国的民间英雄传说和祖国的生活。但是，在他的艺术中最重要的事实是这些因素在他的艺术中代表着积极的价值，而不只是地方色彩而已，即使在标题音乐中也是这样。斯美塔那写了八部歌剧，其中很有意思的是只有一部滑稽的歌唱剧的变种是成功的，在这部作品中波希米亚的民歌和民间舞曲丰富宝藏的利用全然不给人以仅仅是异国情调的印象。《被出卖的新嫁娘》在歌剧剧目中将一直保留为最吸引人的作品之一，不论在波希米亚和在美国，同样受到欢迎。作为一个交响乐作家，早期的斯美塔那属于李斯特一派，这从他的交响乐的标题可以看得出来；但是尽管对他在这些作品中所显示的优越的技巧应予以充分的注意，但它们并不足以代表真正的斯美塔那。斯美塔那在写民族歌剧取得经验之后才找到他作为交响乐作曲家的真正心灵，他把它塑造到一部管弦乐史诗之中，这部史诗的六个诗篇分别描绘波希米亚乡村的六个侧面。这部完全融解在他的国家的历史、英雄、山川之中的史诗《我的祖国》是一个动人的叙述，即使没有内在的表现力量，毕竟将作为后期浪漫主义时期标题音乐文献中的一个绿洲，一直保留下去。

① 见本书第三幅地图。

正像斯美塔那接受了新德意志乐派的原则一样，德沃夏克在不否认他新取得的民族意识的条件下，为"布拉姆斯派"的崇高理想所吸引。如果说德沃夏克缺乏斯美塔那那样的戏剧力量和描写的才能，他的室内乐却是从丰富的想象力中产生的，反映出一种健康的气质，情感朴素但决非空洞，有所创新，形式感好，感情和表现之间保持平衡。人人都喜欢这样的音乐，人人为之感到满意，除了德沃夏克自己，他感觉到世人更多地把他看作波希米亚新兴音乐的代表而不是把他看作一个有独特个性的作曲家。他决定把自己的性格表现得更加鲜明，为此他采用了人们未曾用过的素材，凭着他自己的音乐想象力把它体现出来。这样一来，这位在一个世纪的四分之一的时期内被认为是"绝对音乐"的忠实的老作家就归入标题音乐家的队伍之中了。他虽然很努力，很严肃地追求这一目标，但并未成功，因为他的性格主要是朴实天真，不能适应他所选取的题材的悲壮宏伟性。另外一方面，他的内在的、健全的音乐修养不容许非音乐的因素支配他的音乐创作，因此他写的交响诗和他的歌剧一样是没有说服力的，虽然歌唱剧式的轻松的歌剧作品很讨人喜欢。

德沃夏克为我们在这一章开头时提供了有力的证明，即民族性可以给作曲家一个物质的世界，但只有当作品的内容来自一个积极的个性的心灵深处时，才能产生伟大而长存的作品。在这种情况下，地理的和人种的局限立刻都被排除了。德沃夏克由于在美国居住而获得灵感写成的第五交响乐《自新大陆》，这一伟大而当然受到普遍欢迎的作品最足以说明上述问题。

把波希米亚的音乐和俄罗斯与斯堪的那维亚乐派的音乐相比较，亦即与19世纪兴起的其他民族乐派相比较，人们立即就会感觉到捷克人在他们音乐语言的运用方面很自然安逸，而不像斯堪的那维亚人那样生硬，也不像俄国人那么犹豫不定。在音乐修养方面也不一样，捷克乐派中即使是较小的成员也是受过严格训练的专业工作者，而在俄罗斯乐派中却始终未能摆脱业余爱好者的特征，只有一个他们出色的"专业"的作曲家柴科夫斯基是例外，但他却是他们中间"俄罗斯"性最少的人。波希米亚乐派是在很好的条件下兴起的，这个生命力强、真挚诚恳的民族艺术能否无愧于其"先父们"地继续下去呢，则要待20世纪来作证明了。 958

斯堪的那维亚

斯堪的那维亚各国的民族音乐又是一种完全不同的性质，它的民间音乐之丰富是任何其他民族所很难超越的。民间诗歌繁荣的地方，歌唱总不会缺乏，虽然可能没有谱面记录。古代斯堪的那维亚人驾驶小船冒险于海洋之上，是欧洲最勇敢、最富于冒险性的民族。他们为后代保存了古老的日尔曼的神话传说。在统治英国及几乎整个斯堪的那维亚半岛的国王卡奴特(约995—1035)时期，丹麦诗歌已是一种高度发展的艺术了。这些诗虽然已经散佚，盎格鲁－撒克逊的文学却保存了它的残余部分，从中可以看到北部的丰富民歌是属于西方文明最古老的文学体系。但是历史家越过一般概况，进行探究就越来越感到困难，因为他不能把姊妹国家分别开来。真正的瑞典文学直到13世纪才开始。从1307年到1814年丹麦和挪威是一个国家，丹麦和挪威的文学与艺术在一起发展，不可能分开。中世纪时，斯堪的那维亚文学和拉丁文学在一起繁荣兴盛，直到宗教改革，产生了宗教上的伟大的论战文学，造成了丹麦和瑞典的文学语言的显著发展，挪威文化仍然湮没在丹麦文化之中。西方的各种潮流都曾输入到斯堪的那维亚，产生一定的反映，

但任何东西都不能遏制他们本地的美妙的民间文艺。更由于它和西方音乐的隔离——像18世纪以前的俄国那样,有相当多的著名的、有影响的音乐家在斯堪的那维亚住过,其中有些在全欧洲代表着进步的、大胆创新的势力,如:科克利库斯、道兰德、许茨、格鲁克、舒尔茨、萨尔蒂等。这一事实再次说明斯堪的那维亚诸国是经历了佛兰德斯人、英国人、德国人和意大利人的音乐殖民地阶段的。到了19世纪,使丹麦与挪威分立的民族运动,产生了俄罗斯和波希米亚乐派的民族运动,也使斯堪的那维亚突然涌现了具有民族色彩的艺术音乐。

959

我们用"具有民族色彩的艺术音乐"这个名词是经过考虑的,因为这种音乐仅仅是具有民族色彩而已。浪漫主义时期几乎所有的斯堪的那维亚作曲家都在莱比锡求学,少数人在德累斯顿和柏林学习,他们把德国浪漫主义精神带回了家乡,适应他们的特殊需要。丹麦的代表性作曲家尼尔斯·加德(1817—1890),完全浸透了莱比锡作曲家(特别是门德尔松和舒曼。加德的新德意志化学公式是"门德尔松酸与氧化舒曼")的精神。而瑞典的最早的民族作曲家索德尔曼(1832—1876)和安德雷亚斯·哈伦(1846—1925)是新德意志派的弟子,只有路德维希·诺尔曼(1831—1885)和阿尔伯特·鲁本森(1826—1901)更加重视民歌素材的利用。在斯汀哈莫(1871—1927)、胡戈·阿尔夫文(1872—1960)和奥拉夫·佩特森－伯格尔(1867—1942)等的作品里比较强调民族音调。但总的讲起来,所有这些作曲家是属于一大组严肃认真的作曲家,他们在太阳走廊中生活和创作着,走廊的大窗户放进来一些温暖的农村的阳光。

在挪威音乐家之中,哈夫丹·谢鲁尔夫(1815—1869)是最早强调挪威音调的,他在歌曲和合唱曲作品中采用了民歌因素。他的音乐的好处是安分守己,不超过自己规定的限度。但后来的一些音乐家——约翰·斯文德森(1840—1911)和克里斯蒂安·辛丁(1856—1941)则试图顺应柏辽兹和新德意志乐派的语言。这两位作曲家的音乐很好听,具有女性的优美,但性格中庸,表情空洞,没有鲜明的形象。格里格(1843—1907)的音乐修养积极得多,斯堪的那维亚音乐之能在欧美流行,主要是他的功劳。起初他同样受加德的创作的浪漫主义思潮影响,实际上他也属于培养所有其他斯堪的那维亚作曲家的莱比锡音乐圈子。但是在一个年轻有为的音乐家理查德·诺德拉克(1842—1866)的影响下,他开始面向挪威的民间音乐,使他的创作发生了决定性的变化,使他创作了抒情的钢琴曲和歌曲,这些作品都很细致而动人。他的室内乐也受抒情性的影响,其中有些优美的生活风俗的图景。但是大型创作是缺少的,因为格里格不仅缺乏集中性而且甚至缺乏掌握大型建筑结构的意志;他的乐思太抒情性了,而且很快就在仅仅是模进式的小品中消失了。他的柔和的抒情气质,再加上易卜生式的严峻而刚直的戏剧性格,结果产生了一部突出的作品:诗剧《彼尔·金特》的配乐;作曲家音乐的柔和性和戏剧的对比恰到好处,使戏剧中由表象和预兆造成的过度紧张的气氛,因为柔和音乐的穿插而得到了安详与宁静。

960

疲乏了的浪漫主义怀着羡慕和放松的心情迎接着各个民族乐派,因为急速衰颓的西方诸乐派,瓦格纳使之陷于停滞的,布拉姆斯使之彷徨困惑的,李斯特曾扬鞭驾驭的西方乐派在困境中总算找到了一条出路,从俄罗斯和斯堪的那维亚诸国家飘起轻微的异国的芳香起了恢复元气的作用——波希米亚音乐虽然是彻底的,而且本质上是民族的,但整体来说更接近西方,不像是异国的;青年作曲家拜倒于格里格的典型的和声转变和里姆斯基－柯萨科夫泼辣的管弦配器之下。几个世纪以来未被人利用的民间因素往往变得那样多,那样通俗易解,以致作曲家自己的内心世界完全淹没在民间因素之中。这些作品更多反映出来的是新发现的外在世界的丰富和风味(这一点是无可否认的),而不是一个积极的人格的心灵。这种情况促进了民间音乐的发掘;而正在兴起的印象主义很快就采用了这些因素,在法国人的维护之下又复产生了一种国际性的风格。

所以,格里格和穆索尔斯基早就在德彪西身上调合起来,而民族主义时期实际上在各不同乐派的最后代表人物逝世以前就已经成为过去,但他们有趣的音乐作品却一直能够在"现代音乐"的招牌下为现代音乐会企业提供节目,并与20世纪的音乐相抗衡。

19世纪的音乐实践

19世纪最初三分之一的时间,在合奏中发现的混乱现象是乐器演奏家和指挥的音乐配备上的变动造成的结果。大约一个世纪以前,音乐家受过作曲原理和演奏通奏低音的训练,他们对其演奏的部分负全部责任。而指挥家实际用他的古钢琴指挥演出,指示速度和力度,但同时也担任着伴奏,用他的演奏协助合奏。如今演奏者只是负责按照一切都详细指定的方式奏出即可,个人处理的余地大大缩减。另外,指挥家已不再是一个积极参与的演奏者。如果参加演奏的话(常常是小提琴家)他也不需要在键盘乐器上每天练习他的总谱(不仅仅是分谱)。以前指挥家是乐队的一个成员,现在指挥和管弦乐队之间开始隔离,开始了一个中间期。这时期的演奏者没有他们的前辈那样的音乐训练,虽然也许是更好的器乐演奏家。他们不甚顾及邻座的作为,自己找寻自己的处理方法;而指挥家则正在试图探求一种排练和指挥的技巧以便统帅五花八门的、往往不顺从的演奏团体。当有能力的指挥家在一些重要的音乐中心开始执行任务时,这种新的办法的优越性被人们承认。音乐家和听众认识到指挥家专门集中注意在乐队队员身上,不同时演奏乐器来分散其注意力,他就能更好地取得协调和统一;管弦乐队,演奏员全体,成了他的乐器。在19世纪30年代,已用指挥棒指挥,而且几乎到处通用。 *961*

就在这中间期,有很多中庸之材的音乐家占据了重要的职位,坏的节目和马虎的演奏司空见惯。由于这些人在许多新兴的业余爱好者的管弦乐队中树立不起威信,结果,古典乐派创造的大量管弦乐曲目都被极其潦草地演出,几乎都不经过排练。我们已经谈到过,一般都认为指挥是一门新的艺术,近代的评论家和指挥家也都承认这一论点。我们也提到一些杰出的18世纪的指挥家所作的无瑕可指的演出。[①] 只是在弹奏钢琴的指挥家离开他的乐器之后的几十年中,演奏艺术才堕落到业余的、草率的地步,产生了这个遭受人谴责的阶段;但是优异的演奏水平不久就又恢复了。在中间期的牺牲者中有一个非常不幸的人就是贝多芬。

恢复是——正如过去在斯塔米茨时期一样——由一些优秀的小提琴家开始的,他们对乐队队员进行了严格的训练。其中主要的有舒彭齐格(1776—1830),他是一个优秀的演奏家、教师和指挥家,以首次演出贝多芬的四重奏著名,他是四重奏的首席;还有施波尔和弗朗索瓦·安托尼·阿本内克(1781—1849),继之而起的有费迪南德·达维德(1810—1873)及很多其他乐队长。在他们的教导下乐队队员学到了统一的演奏技巧和风格。像阿本内克那样的小提琴指挥家常常用小提琴弓指挥。在合奏得顺利时,他们也跟在一起演奏。但是施波尔总是坚持用指挥棒,虽然他的伦敦听众看到他从口袋里掏出一根象牙小棍时吃了一惊。韦伯和斯朋蒂尼是最初的近代歌剧指挥,一如施波尔和阿本内克是最早的交响音乐指挥一样。韦伯在歌剧指挥中首先采用指挥棒,而且创造了一套至今为歌剧院所采用的歌剧排练制度,即先由钢琴同独唱演员、合唱演员以及管弦 *962*

① 见本书,第717页。

乐的个别队员进行排练,最后合起来彩排。他生来具有领导才能,而且和斯朋蒂尼一样,也担任舞台导演。斯朋蒂尼使柏林歌剧院的演出达到惊人的完美地步。当年的回忆录中叙述着这位铁腕独裁者所引起的恐怖。当他步入乐池时,每把弓子都早已安放在琴弦之上,每支圆号和长笛都已抬到吹奏者的唇边,所有的演奏者都焦灼不安地等待他那根象牙大棒的开动挥舞。就连意大利歌剧的死敌瓦格纳也不得不佩服斯朋蒂尼,因为他在斯朋蒂尼身上看到某种他自己的东西,那就是把歌剧弄成一种由戏剧和音乐、舞台和管弦乐队结合起来的综合艺术品的能力和欲望。斯朋蒂尼一次一次地排练,直到一切都达到透明的地步为止,然后在正式演出时,他放手让他的部队纵情驰骋,而他只监督着洪流的奔驰。有人抨击斯朋蒂尼是音乐界的拿破仑,他的确曾滥用了他的权力,他强制他的队员们做他们力所不及的事,但这一切都不是为了指挥家的个人荣誉,而是为了所演出的作品。斯朋蒂尼和韦伯是他们剧院的最高统帅,他们对可能做到的最好演出怀着无限的热忱。他们研究总谱、台本、每个歌唱演员的能力、舞台装置、服装道具,非做到一切协调合拍绝不善甘罢休。彩排十几次是很平常的事。韦伯还有一个独特的长处,不幸如今已经失传,就是他能为自己的演出撰写很出色的乐曲说明。

门德尔松和歌剧指挥家韦伯相反,是一个典型的交响乐指挥家。由于门德尔松的经营管理,开始了格万特豪斯音乐会(1835)和德国管弦音乐会生活的繁荣时期。他的演奏节目多样化,对全国各地送来要求演奏的当代总谱进行仔细的考察,同时他对古代杰出音乐作品的不断发掘,无人可以与之相比。这位威严的音乐家确实是既教育了评论界也教育了广大听众;他不只是为他们提供消遣娱乐而已。在这同时,马虎的维也纳人也找到了一个导师,他帮他们恢复了原来的高的演奏水平。作为新建立的爱乐音乐会(1842)的领导奥托·尼古拉,是一个作曲家,同时也是一个彻底近代的、很有能力的指挥家,他在典范的演出中介绍了典范的节目。他不容许演出交响乐片段或专为炫耀技巧的曲子,尽管节目很长而杂,但即使是小节目和声乐曲也都经过精心遴选。

由于伟大的管弦乐古典音乐文献产生在德国,德国许多剧院和管弦乐队组织为世界其他各国作出标准的演奏,似乎是理所当然。但是由于柏辽兹和李斯特代表着法国精神,他们被认为是

963

欧洲的首脑人物,瓦格纳本人在很大程度上也依赖他们,所以在19世纪下半叶,法国影响变得强大了。把法国思想传递到世界其他各地的这些著名音乐家们都是受到阿本内克的影响的。瓦格纳说阿本内克在巴黎音乐院的演出给他开辟了走向贝多芬的道路。这的确是一个很重大的贡献,同时也是早期发展的必然结果。德国很多地方的大城市都有宫廷建筑,它的许多歌剧院和管弦乐队是德国分散的和广泛传播音乐文化的骄傲。法国实际上是巴黎的同义语,在那里一切新的努力都受到集中的注意,拥有全国最富于才干的人在执行任务。斯塔米茨、肖贝特、格鲁克及许多著名的意大利音乐家,还有海顿、莫扎特都在这法国首都受到款待。这些作曲家中有许多人在这里做过大胆革新的试验,受到赏识。后来,产生了支配世界的法国歌剧,有像斯朋蒂尼和迈耶贝尔那样的演奏与创作的卓越专家指导着音乐生活,而凯鲁比尼则作为古典的中庸之道的卫士在那里屹立着。阿本内克的管弦乐队包括十六把第一和第二小提琴、八把中提琴、十二把大提琴、八把低音提琴、四支长笛、三支双簧管、四支单簧管和大管、铜管乐器和打击乐器的全副配备:在贝多芬逝世后一年,就有了这样一个瓦格纳式的乐队,阿本内克指挥这个乐队时采用旧的首席式的指挥法。他演奏小提琴,用弓子给乐队示意。因为排练得已经烂熟,所以乐队也不需要多少提示。阿本内克逐句地为乐队队员在小提琴上演奏,直到他们能够领会为止。难的作品真是经过几年钻研的;贝多芬第九交响乐的排练加工,断续进行,用了三年功夫。当时最有权威的评论家认为这些演出是登峰造极、无法超越的。柏辽兹从阿本内克学了这个行业,但是他以全然独创

的方式发展了它。他在全欧各地的指挥演出以及他的有关指挥和配器的论著已成为近代演奏艺术的基本要素。

门德尔松和施波尔派的管弦乐队指挥法很生动，但倾向于回避困难，魏玛的动力派取代了它。在新德意志的首都出现的李斯特不是法国人，也不曾受德国演奏学派的教育。李斯特除了具有传奇般的音乐修养——科内利乌斯和其他人都认为他的排练是最好的音乐教育——之外，他兼收了阿本内克的准确性和柏辽兹的火热激情，也就是说兼收了法国乐队的最优秀的素质，毫无疑问超越了德国学派。但是他的指挥法和他的钢琴演奏技巧一样，是自成一家的。他坚持主张他的乐队必须掌握一切技术细节，然后在演奏时才能全力以赴地集中于句法和结构，并让各个演员发挥其各自的潜力。这的确是一个重要的见解，是今天我们已经丢掉了的尊贵的、崇高的艺术原则。在今天即使像贝多芬第五交响乐第一乐章中的小小双簧管宣叙调也是"被指挥"着吹奏出来的，乐队队员只不过是管风琴的音栓。李斯特的意见可以归结为一点，即：他要使指挥"看起来好像是多余的"。 964

李斯特第一个用手势和面部表情来指示句法、力度以及一切生动的演奏的主要因素。瓦格纳追随这种指挥法。有一些忠实的音乐家留心观察这位非凡的艺术家所指挥的排练和演出，他目光如炬，洞察一切，他的面部表情和表现的戏剧才能被最优秀的演员断言为是极其罕见的。这里涌现出第一批近代的、完全合格的、热爱指挥专业的大师。剧院和它的气氛在韦伯的血液中，同样，也在瓦格纳的血液之中。在他的青年时代，他曾出色地完成过指挥的任务。但是对管弦乐和乐剧演出发生深刻影响的不在于他的实际指挥，而在于他的论著和他在拜罗伊特监督排练的方式。和通常一样，我们必须从他的著作中剔除那些谩骂、谴责，以及一切太露骨地表示只有他和他的一派才是真正懂得指挥艺术的部分。然后，我们才能取得他的最精辟的判断和技术上的指导。在有些论著（如《论指挥》，1869）中，他提出的劝告是非常正确而实用的，而且他经常关心舞台与乐队、歌唱、表演及伴奏的密切合作证明他透彻地熟悉了新旧各派——格鲁克、韦伯和斯朋蒂尼、柏辽兹、迈耶贝尔和李斯特——对指挥和演奏艺术所贡献的一切。在20世纪第一个四分之一的时期里，瓦格纳与李斯特的教导和精神还原封未动地保留在一些他们的忠实的弟子们身上，如：赫尔曼·莱维（1839—1900），他是拜罗伊特的总督；汉斯·里希特（1843—1916），他把福音传到了英国；舒赫，他是德累斯顿的立法者；赛德尔（1850—1898），他是瓦格纳在拜罗伊特的助手，也是在美国的瓦格纳崇拜者的奠基人；费利克斯·莫特尔（1856—1911），他是很有才能的使节；阿图尔·尼基什（1855—1922），是格万特豪斯乐队的著名领导人；卡尔·穆克（1859—1940），是波士顿交响乐队的贵族气派的指挥；理查德·施特劳斯、马勒和费利克斯·魏因加特纳。所有上列指挥家，他们都懂得一个管弦乐队必须准确而统一，对指挥家的意图要能作出敏锐的反应，但是他们还懂得这样一个洗练的乐队，只有在它的每个个别的音乐家不仅知道他们自己演奏的部分而且还知道他们在作品整体中所担负的作用时，才能是一个具有灵魂的乐队。 965

到了20世纪初，管弦乐和歌剧的演奏发展成为一种严肃认真的、高级的音乐艺术，但它又使瓦格纳和李斯特时期的另一弟子的学派享有盛名。汉斯·冯·比洛（1830—1894），是一个出色的钢琴家和管弦乐指挥家，他是第一个指挥《特里斯坦》和《工匠歌手》的指挥家，近代音乐会指挥家的工作方法的创立应归功于他。他的工作制度很严格，因为他不仅和弦乐组及管乐组分别排练，而且同队员中每一席位单个进行工作。作为一个最初进行旅行演奏的专门指挥家之一，他很快就使德国管弦乐队成了世界嫉羡的目标。但是，这位有才能的艺术家倾向于发挥他自己的才华和技巧，完全置作曲家的意图和作曲家在总谱上专门注明的指示于不顾。他广泛任意地改变配

器、速度和力度，为世界提供了仿效的榜样。实际上促使到后来指挥法自身成了一种目的，不需要从所演奏的作品中汲取灵感了。当然冯·比洛在这发展过程中无疑地是主要的突出的因素，但柏辽兹警告作曲家说“指挥家是你作品的最危险的解释（演奏）者”，却是一个旧有的经验了。从阿本内克就开始作任意的篡改，后来很多其他指挥家也这样做了，而这些艺术家中有些本来是可以非常忠实于原作的，如果他们往这方面做的话。里姆斯基－柯萨科夫、瓦格纳、里格、马勒、魏因加特纳是其中的少数几个，他们都是忙于改变总谱的本来面貌的。他们为贝多芬的交响乐或格鲁克和韦伯的歌剧重新配器，相当严重地破坏了对一个国际艺术家的不可侵犯的财富的尊重。谁也不梦想纠正伟大的中世纪画家的“原始的”或“错误的”透视，但今天的演奏家们就对最伟大的作曲家们做了这样的事。这种不可饶恕的干涉能够导致什么样的令人惋惜的损伤和伪造，可以由下面的例子作出最好的说明：在贝多芬第三交响乐第一乐章有一个卓越的过门，即圆号比再现部先出来两小节，从而造成一种无法形容的被压抑的急躁气氛。弦乐还在主调以外的调性上，可是圆号已经在试着吹奏英勇的主要主题了，这样就和正在进行着的调性发生冲突。近代和声的维护者发现这是不对的，于是他们把他们认为写错了的地方加以改正。他们任意地把第二小提琴的部分改了，恰恰取消了作曲家所追求的引人吃惊的和焦躁不安的因素。我们还可提到：为对话的歌剧配备宣叙调的办法——这是像纽约的大都会歌剧院那样的重要机构都采用的办法，将小规模的歌曲伴奏配成管弦乐，甚至把全部作品加以改编。《鲍里斯·戈杜诺夫》现在的形式就是完全被误传的。格鲁克、韦伯和罗西尼的许多歌剧也是这样的，更不用说大量的交响乐作品了。

966

近代音乐会生活中原来并不是为管弦乐队写的作品，而是为单个的乐器或小规模的组织写的作品，现在却改编为管弦乐曲，这种风气也自19世纪初开始。阿本内克对贝多芬忠心耿耿是毫无疑问的，他早在1802年就在巴黎演奏贝多芬的四重奏了，他会毫不犹豫地给贝多芬的钢琴奏鸣曲披上管弦乐队的外衣；从而魏因加特纳也就追随他的前辈的先例为贝多芬的^{b}B调钢琴奏鸣曲（作品106）作了随心所欲的配器。冯·比洛具有非凡的记忆力，他指挥时不看总谱，引起别人的效法。近代的托斯卡尼尼是另外一个特殊的例子，更加助长了这种风气；对于记忆较差的人却造成了悲惨的效果。19世纪后期和20世纪初期，许多最优秀的音乐家反对这种做法，因为它必然大大局限了指挥家的曲目。必须指出，瓦格纳虽然偶尔干扰完美的总谱——他是修改《英雄交响乐》，重新为格鲁克、贝多芬和韦伯的作品配器的音乐家之一——但是他反对指挥上的夸张。也许最强烈的抗议来自威尔第，就是那个以“百次排练”著称的威尔第。这位年迈的大师曾哀叹作曲家刚刚结束了歌剧女主角的荒谬专权，他们又碰上了专横的指挥，只有符合了他的条件指挥才肯赐予演出作品的机会。

19世纪初，随着铜管乐器的通风机械结构的发明，使小号和圆号成为可以演奏任何调性的半音音阶乐器，管弦乐队的整个局面发生变化。圆号的声音超过了古典风格给它加上的层层障碍，变成了近代管弦乐队的象征。它用辉煌的响亮声音充实了乐队，使它更加饱满。作曲家为它的美妙的音色所陶醉，它能吹出刚刚听得见的弱音，乃至赞美诗歌歌声般的丰硕；柏辽兹和李斯特开始让它以及其他铜管乐担任韵律性声部的演奏。到了瓦格纳，他开始利用这些乐器的全部可能性。他给圆号安排了曲折的中间声部，使他的乐队取得炽热的效果；同时加上小号的威严凛凛的旋律、长号和低音号的隆重音响，使新的一代对之满怀敬畏之感。瓦格纳接过李斯特已然是相当庞大的管弦乐队，再次扩大，在原有的三支木管之外又加了第四支，在原有的圆号四重奏之外又加了四支圆号、一支第四长号、一支低音小号，还有一些其他乐器；他利用每种乐器的色彩效

果演奏旋律，创造出一种他自己的语言；有很多人效法他，但很少有人能和他相比。在贝多芬的早期，交响乐队遵循格鲁克的《伊姬妮亚》的乐队的道路已经标准化了，包括下列乐器：长笛、双簧管、单簧管、大管、圆号、小号和定音鼓各二件，此外长号和一对圆号可有可无。有些这类的乐队是均衡的，特别是意大利歌剧的乐队；但也有许多是缺少弦乐的。贝多芬要求“至少四把第一小提琴、四把第二小提琴，两把中提琴、两把大提琴、两把低音提琴”，这就是说弦乐和管乐之间的平衡是侧重在管乐方面的；而近代的管弦乐队又盛行一种同样不正常的办法，即：古典式配备的十二件管乐器往往要招架六十或七十件弦乐器。稍后，特别是在歌剧管弦乐队中情况有所改善。小提琴各部各有八至十或十二把，四至八把中提琴、大提琴和低音提琴，这样的乐队很常见。19世纪中叶，各音乐中心地都有大规模的、色彩多样的、极其灵活多变的近代管弦乐队。这种乐队的弦乐队员能演奏独奏协奏曲，都是技术完备的演奏家，从首席小提琴到倍低音提琴的演奏者都是这样；木管乐队员在演奏技术的灵巧敏捷方面，可以和弦乐器比赛；铜管乐器过去一直是笨拙而不可靠的，这时也都能掌握自如了。这种由高度巧妙的指挥家操纵的一部庞大而又奇妙的驯服的乐器成了近代文明的奇迹之一，而指挥家的专业成了一种像炫技演奏那样被发展和实践的艺术。 967

在贝多芬的时代，公众的音乐会生活已经开始受到重视。19世纪开始的三分之一的时间内出现的音乐机构、合唱团体、管弦乐队、音乐学院、音乐节等都说明当时已出现一种新的、普及的音乐生活。这样广泛的活动需要一大批演奏家。过去只靠作曲家演奏自己的作品，已经不够满足这种需要了；作曲家和演奏者分开，后者独立了。专业演奏中器乐逐渐比声乐更受群众欢迎，从而引起音乐风格和趣味上的重大变化。伟大的交响乐派在18世纪是平衡的，现在则侧重到器乐演奏方面。但是，意大利和法国当然不会离开歌剧；英国和美国离不开他们的赞美诗歌、宗教音乐和清唱剧；德国人离不开他们的男声合唱团。但总的说起来，特别是在中欧的许多城市中，器乐很受欢迎。19世纪30年代才开始有近代所谓的独奏会，是由李斯特、塔尔贝格和克拉拉·维克·舒曼一代人所创始的。在他们之前，钢琴独奏会或公开演奏一首钢琴奏鸣曲是罕见的。音乐会演奏总是看谱演奏的。大约是帕格尼尼(他不需要谱子，他通常也不按谱子上写的演奏)促使其他演奏家也丢开谱子。19世纪头二十五年中，一场音乐会的节目看来足够我们现在演几个晚上的。1808年12月22日举行的贝多芬著名音乐会演出的节目有：第五、第六交响乐，合唱幻想曲，选自C大调弥撒曲的两个乐章，G大调钢琴协奏曲，戏剧场面音乐《啊，忘恩负义的人》，作曲家在钢琴上即兴创作。19世纪中期，反映出对大型交响乐形式的理解力的衰落。交响乐很少是全部演奏的，即使只演奏其中的两个乐章，通常还要被当时流行的贝利尼或多尼采蒂的意大利歌剧咏叹调隔开。帕格尼尼开一场演奏会，就会选贝多芬的交响乐作为背景，穿插在他那充满令人吃惊的滑音、泛音和双音的乐章之间。门德尔松、尼古拉和一些其他卓越的指挥家曾对这种杂乱的音乐会进行过一些整顿，但如果读一读舒曼的评论，就一定会相信即使是格万特豪斯音乐会，无论对演奏家和听众来说，也常常是忍耐力的考验。 968

钢琴演奏开始在亲密气氛的家庭音乐中取得了优势，但是家庭中的小合奏(这也许是古典时期对音乐文化的最大贡献)这时还保持着地位，这就是为什么印刷出版了那么多的歌剧、清唱剧、交响乐和序曲的合奏改编谱。改编的形式从长笛二重奏(有一种由两支长笛吹奏的《创世纪》的版本！)一直到弦乐四重奏和五重奏，或混合合奏。但是，公开的室内乐音乐会，特别是四重奏的演出，是从19世纪初开始的。阿本内克在巴黎(1802)、舒彭齐格在维也纳(1804)都开了四重奏的音乐会，其后辟克西斯在布拉格(1808)、拜洛在巴黎(1814)也开了这种音乐会。

钢琴到了浪漫主义时期达到了全盛,占有了它今后一直保持着的万能乐器的地位。它的发展超出了家庭环境,经过法国、奥地利和英国制造家的改善,还有一项著名的美国的革新——钢架,到了李斯特时期,这乐器已经经得起人们狠狠地敲打了——仿佛它命该如此。但是同时它善于表达浪漫主义时期钢琴作品所特有的诗意的、细致的抒情性。然而在音乐厅里占优势的还不是这后一种音乐作品,因为像门德尔松、舒曼和肖邦的优美乐曲并不是为辉煌的演奏大厅写的。惯常的钢琴独奏会演奏的是一些拔萃曲、变奏曲、波罗涅兹舞曲、幻想曲,还有一直到 19 世纪中叶还保留着的自由即兴演奏。这样的气氛和巴黎贵族沙龙中的知名的英雄人物之间的竞争,迫使李斯特写下了狂想曲、幻想曲和拔萃曲。这些作品使他赢得到声誉,但为他后来的创造力增加了沉重的负担。他的权威地位一旦稳定下来,他就开始逐渐更多地演奏当代的和古典时期的丰富的钢琴曲目了。据瓦格纳说,李斯特是第一个向世界介绍贝多芬后期奏鸣曲的人。李斯特的先例为他的弟子们和仇敌们所追随。到了 19 世纪下半叶,一大批卓越的艺术家把演奏节目大大加以改善,但是 18 世纪伟大的键盘音乐文献和贝多芬的奏鸣曲一起在音乐会曲目中取得完全的公民权则是 19 世纪稍后的事。而冯·比洛演奏选自《平均律键盘曲集》中的前奏曲与赋格,当时被评论家认为是艺术上非凡的大胆的标志,而对听众来说则是一种惩罚。

969

旅行各地的炫技演奏家的时代自帕格尼尼开始。虽然钢琴家好像是主导的艺术家,但是小提琴家和歌唱家之受欢迎也并不逊色。他们开整场音乐会也许较少,但他们穿插在一场音乐会中的其他节目中间总是受到欢迎。有许多旅行演奏家喜欢用一些噱头娱乐群众,如:模仿动物或某种物体的声音,蒙起眼睛来演奏或去掉几根小提琴的弦等等。帕格尼尼本人就很擅长这些花招。另外有些演奏家喜欢在管风琴上演奏暴风雨和战争,这种特殊的艺术的残余在展览会和会议集会上至今还可以听到。和现代相联系的另一种现象是"单一节目的专门演奏"在 19 世纪初就已盛行。举一个例子,如意大利歌唱家安杰丽卡·卡达兰尼,她的曲目包括十二首咏叹调,几年之内旅行遍及全欧,成为最大的音乐家——其中包括李斯特和瓦格纳的激烈竞争对手。19 世纪末,艺术家们开始"专门化"为"贝多芬演奏家"、"肖邦演奏家"、"瓦格纳男高音"、"俄罗斯音乐指挥家"等。但是这一切活动和音乐的骚动——事实就是如此——都不能磨灭那些音乐家们的高超艺术。对于这些音乐家们,演奏意味着演奏者融解在艺术品之中,他们把为艺术服务看作是他们的义务。

除独奏会和管弦乐音乐会外,19 世纪的音乐生活中还创立了另外一种重要的风俗,即举行音乐节。18 世纪末在伦敦举行的著名的亨德尔纪念音乐会与在法国革命时期和拿破仑时期的巨大的纪念仪式给人们留下了深刻的印象,所有的国家都出现了大规模的节日管弦乐队和合唱队。这时的音乐节甚至夸耀英国就具有光荣的过去。自从 18 世纪初以来,英国的格鲁赛斯特、沃尔赛斯特和希尔弗德这些有古老大教堂的城市每年都举行联合的合唱演出。19 世纪也举行了类似的活动,有时聚集的歌唱者和演奏者达数千人之多。40 年代"维也纳音乐之友"的音乐会上演奏海顿的《创世纪》用了七百到一千名器乐演奏者和合唱队员。据记载,1893 年在纽约百老汇大礼拜堂从周围二十个城镇中集聚了同样数量的演员。其后在波士顿、沃尔赛斯特和辛辛那提都举行了盛大的音乐节。

970

合唱音乐的流行是浪漫主义运动的必然结果,而且它来得很突然;因为合唱音乐在欧洲大陆占显著地位是 18 世纪下半叶的事。英国的历史家们忽略了在大陆音乐生活中的这种变化,其最大的原因就是"非音乐的"英国从来没有放弃它的古老合唱音乐的传统。亨德尔和海顿的合唱音乐在德国以新生事物出现,而这两位作曲家的清唱剧由于英国人对这种作品的热爱而得以存在。

德国在萨克森－图林根学派的新教教堂音乐过时以后，对于合唱音乐的复活毫无准备。以莱比锡为例，《创世纪》只有在托马斯中学学生的协助下才能演出。又如1802年在德累斯顿演出《四季》不得不用意大利语演出，因为德国缺乏歌唱演员，组织者不得不依靠住在当地的意大利歌剧团的合唱团。前面我们提到过18世纪末合唱团已慢慢开始活动，但这些团体只有在较大的城市里才有。有一位勤奋的合唱指挥乔治·弗里德里希·比绍夫（1780—1841）想了一种办法——也许是模仿英国的传统，即联合几个小团体共同举行音乐节。最初的这种音乐节，于1810年在图林根州的弗兰肯豪森举行，由施波尔指挥。以后继之而起的有很多其他音乐节；到了1830年，音乐节已成为音乐生活的突出特点。

浪漫主义时期的中产阶级在社交音乐活动中产生了德国的男声合唱团，因为古典主义时期典型的室内乐已不能满足这个时期的要求。这一方面是由于有才能的业余爱好者开始减少了，另一方面由于诗歌的时髦流行要求在社交生活中的音乐中有所反应。柏林唱歌学校的二十四名男声合唱队员最初采用了“Liedertafel”（即歌唱协会）这个名称，这种团体的组织成员是十分严肃的中层社会的专业人员。他们所唱的作品——主要是团员的创作——艺术水平并不高。这些男声合唱团和比较正式的混声合唱团相反，气氛轻松欢快，因此也更受群众欢迎，最后变成了毫不追求艺术荣誉的小资产阶级的“嘤嘤俱乐部”（Warbler Club）。和北方的男声合唱团的活动相似，在南方和在瑞士也有，只不过在这里这种活动从一开始就具有鲜明的民间特色。这是很容易理解的，因为本来民歌在南方就比在北方丰富，所需要的仅仅是对这音乐财富的有意识的利用而已。民歌和合唱团之间的最成功的调和者是菲利普·弗里德里希·西尔谢（1789—1860），他搜集了许多民歌，和他自己的作品夹杂在一起出版。这些歌曲被编成各种不同的声部组合。 971

这些流行的合唱音乐与过去的稳重的小商人和市民的音乐也有联系。最后的“工匠歌手”组织于1839年在乌尔姆解散时，它的徽章、旗帜还有歌本都传给了当地的“歌曲花环社”。19世纪的公民的合唱团体也可以说是工匠歌手的遥远的后裔。1834年，瑞士的合唱团体组织起来的团员达两万人，而在德国则还要多十倍。不同的合唱团联合举行音乐节，他们的联合会于1862年开始发行自己的报刊。

德国男声合唱团的一个重要特点是它们的政治作用，如果对这些合唱团加以研究，历史家可以得到许多有关1848—1849年欧洲动荡时期的资料。拿破仑战争之后的反动势力用武力镇压了政治上的不稳定。人民群众在音乐中唱出了他们的政治愿望和理想。韦伯为特奥多尔·克尔纳的抒情诗（1814）所写的鼓舞人心的曲调开创了一系列政治歌曲的先声。在歌唱家中展开了真正的泛德意志运动，成千上万的人们歌唱着德国过去的和德国未来的光荣。他们的歌声广泛传播，鼓舞了他们的千百万同胞们。在这种情况下，大规模歌唱音乐节具有了重大的政治意义，因为它们使不同的未加盟的、有时敌对的州邦的成千上万个德国人联合在一起。维尔茨堡（1845）和柯隆（1846）举行的歌唱节已经有“大德意志”重大事件的气味了。奥地利当局认识到这种团体的政治牵连，所以坚决不准组织这种团体，直到1843年，奥地利才建立了第一个维也纳男声合唱团。无论大合唱团和较小的合唱俱乐部在完成文化使命的成就上都远远超过他们创作的音乐文献的质量。除少数个别作品外，在海顿以后，清唱剧完全衰落了；而男声合唱团的大量音乐作品，从艺术的观点来看，几乎是微不足道的。

很早以前在英国就认识到了这种集体的音乐的社会意义，英国的一些通俗歌谣在19世纪继续盛行。这种音乐的质量也下降了，但它仍然在艺术领域中保持一定的地位；伊丽莎白王朝的牧歌的逐渐复兴，使人们觉悟到合唱音乐不是只求写得声部清楚而是需要抒情性。近代英国优秀 972

的合唱曲和声乐曲的作曲家都是这一运动的直接结果。在美国，盎格鲁－撒克逊的合唱传统，由于德国人的合唱团而加强了，结果合唱团组织的数量简直可与瑞士联邦的相比。可是他们所用的曲目，在质量上却比德国的合唱团还要差。这种类型的作品一直为许多大学合唱俱乐部所采用，直到后来有少数深思熟虑、修养较高的教育家和学者，他们熟知旧日"大学音乐社"、牧歌俱乐部和大学合唱班的高度艺术和文化使命，所以他们决定冒犯那些"美好的古老合唱音乐"的顽固堡垒，这实际上已是现代的事了。这次十字军的杰出领袖，也许是这类"乐献"的最坚决的敌人，同时又是合唱音乐的伟大艺术的鉴赏家即哈佛大学的阿奇博尔德·T. 戴维森，他在一些志同道合的人们和他的训练有素的合唱团的协助下，在美国音乐中完成了影响遍及全国的文化任务。

我们已经看到在贝多芬后期音乐演奏中已开始摆脱在写好的谱子以外即兴和补充演奏的遗风。特别是贝多芬，他的记谱、力度记号、分句、甚至于注释都写得绝对明确。浪漫派的音乐家也采取这种办法。19世纪下半期的总谱上，甚至于把最好在哪根弦上演奏、用什么指法以及要求用多少演员、多少乐器、他们的坐位安排等都注得详详细细。速度问题也是至少在大体上确定下来，因为节拍机已经发明，一般认为是约翰·内波穆克·梅尔采尔（1772—1838）的发明，但实际上它的来源还要更早，虽然人们所常见的用金字塔式的盒子装起来的梅尔采尔的钟表机器可以说是替代了一切其他速度确定的设计。过去几个世纪中的伟大的即兴演奏艺术，到了贝多芬时代达到了高峰。在他之后，迅速蜕变，成为就一定主题所作的一般性的变奏和加花。但是在音乐会上，自由即兴演奏还是很流行的。像李斯特和肖邦那样的音乐家们都曾出色地利用过这种艺术；而在美国，威廉·梅森常在他的钢琴独奏会的末尾，由听众给他一个主题进行即兴演奏。但是总的说起来，这种艺术已经过时。在协奏曲的自由华彩段中还继续采用即兴演奏，或者不如称之为准备好的即兴演奏。有些华彩段，例如约·阿希姆为贝多芬的小提琴协奏曲所写的华彩段，写得风格较高、分寸适当，有见解。但是过了些时候，演奏家们又用现代的神经质式的和声语言写了新的华彩段，结果造成作品本身和附加的、常常是过长的华彩段之间互相矛盾的古怪现象。总谱上印得越是明确，演奏家的主动的、创造的自由越是受到减缩。虽然作曲家肯定有许多意图——也许是最重要的一些意图——是记谱和注释所表达不出来的，但是可以通过从事再创造的艺术家们的技巧和体会体现并表达出来。19世纪的作曲家尽力使自己的谱子一目了然，不受变动；而比较古老的音乐出版家则连续不断地抛出适应当代口味的加以调整的"经典著作"。布拉姆斯有一次曾说过所谓的教学版或实用版很少是考虑到艺术的。最初认为是粗陋的夸张的东西不幸却为一些被歪曲了的版本所肯定下来，如冯·比洛版的斯卡拉蒂奏鸣曲、里曼编的合唱集《大学音乐》的伴奏、珀塞尔的《狄朵与埃涅阿斯》的波丹斯基版本。原版（Urtext）——即未经出版者增补的版本，用这种形式出版名作，有助于恢复这些作品的本来面貌；常常发表一些原稿也有助于正确地解决这个问题。

973

19世纪的音乐思想——理论·美学·哲学·科学

在19世纪以前，作曲的教学方法和美术相似：在实际工作的师傅的指导下，在他的作坊里通过实践，进行学习。像福克斯和马蒂尼所著的对位法论著，是供已经熟悉音乐艺术的音乐家参考之用的。至于有关通奏低音的各种书籍更多是用来提高学生的弹伴奏的能力，而不是教他作曲

的。当马特松和18世纪其他理论著作家所指导的非专业学生数量增多达到不能进行详细的个别教学而要求课堂的集体教学时，就开始有了系统的、理论的和实用的作曲教学。19世纪的第二个三分之一的初期，就达到了这样的阶段，从此出现了一些著作。它们试图概括和声、对位、曲式等音乐的个别方面，编成独立的和普遍通用的作曲教本。编写教本的人早期有：安东尼·雷哈（1770—1836）、弗朗索瓦·约瑟夫·费蒂斯（1784—1871），继之而起的有：萨洛门·雅达松（1831—1902）、埃比尼泽·普劳特（1835—1909）、胡戈·里曼（1849—1909）和丹第。但是他们和以前教音乐的师傅们不同，他们想教的是技术方法，结果学生只是熟悉了多声部结构和管弦配器的技巧。当然毫无疑问，这是很可贵的，但是这和在现代商业技艺学校所学的技艺没有显著的区别。这种教学教的是一种行业，而不是一种艺术。按英国古老的作曲教学传统，是作为大学学院课程的一部分的，这种制度移植到了美国就倾向于强调后浪漫派音乐的学院式的特点。现在制定了学院的学位，想用以证明音乐家的资格，而这个音乐家却把宝贵的光阴消耗在应付测验、写“赋格”和“八声部对位”上面，而不和音乐自由学校的更成熟的同行们一起过艺术生活。虽然近来有少数杰出的作曲家是由牛津或剑桥大学、哈佛或耶鲁大学培养出来的，但这和从不受学院常规约束的、积极的师傅学习的可取性是不相矛盾的。英国音乐的长期停滞，美国音乐所遭遇的种种困难，在相当大的程度上是由于学院主义阻碍了青年作曲家向前看的本能。 *974*

19世纪的音乐理论家们不太注意扎利诺和拉莫的一些划时代的发明，如：和声泛音体系、协和音与不协和音的性质、调的功能或大小调的平行关系等。和声学的实际教学（至今仍是）大体根据18世纪的通奏低音的原则，无疑地是因为它简单——几乎是机械的、不用智力推敲就能教会声部进行和配和声的基础。但是，音乐学家却继续扎利诺与拉莫的教导和研究，把它们加以发展成为所谓的和声的二元论的体系，亦即大小调的对立的体系。他们还进一步研究了音乐美学中的另一重要问题，即关于协和音与不协和音的处理。

在17世纪以前——亦即在我们的大小调被普遍应用之前——调与调之间的区别不是由主和弦的性质来规定的。与这种和声概念相对立，调式被认为是半音、全音各种不同排列的音阶。所以，大小调的相反关系看来仿佛是比较近代的现象，而这一问题一直到19世纪下半叶才真正得到解决。但是大小调的相反关系实际上是很久以前就存在的，而且可以用一个公式表示出来，即最明确的大调音阶如果倒转过来，就变成了最明确的小调：CDEFGABC—$C^bB^bAGF^bE^bDC$。这样得出来的小调给古希腊的多里亚（教会调式的弗里几亚）音阶提供了基本格式。虽然有这些由来已久的区别，理论家们由大调和弦的转位得出小调和弦，但音乐家们仍然像创造大调和弦一样从低音向上创造出小调和弦来。后来，特别是在约瑟夫·索弗尔发表了他的《音响学和音乐的原理》（1701）之后，建立了泛音原理，科学界才认识到大和弦是从一个基音自然演变出来的。而且也认识到这种音响学上的根源不适用于小三和弦，因为小三和弦不是一种物理现象。很有趣的是进行创作的音乐家们本能地感觉到了这种区别，虽然他们也像处理大调那样处理小调。扎利诺认为大调比小调音响好，而拉莫和塔蒂尼仍然认为大调更为有力。小调的曲子用大三和弦（辟卡迪三度）结束肯定了这种观点。后来，这两类三和弦恰恰由于其相反性而取得了美学上的完全平等，因为大小调的相互对立犹如光与暗的对立。但是美学上的平等与物理的事实不相符，19世纪热衷于解决这个问题。 *975*

德国物理学家兼音乐学家阿图尔·冯·奥汀根（1836—1920）最初证明了大三和弦的协和性不能完全从它的物理的性质加以解释，因为一个基础音具有数个不协和的泛音，而且平均律的音阶

只能从实用的观点认为是准确的。[1] 事情弄得更加复杂了;小调和弦在心理学上认为是和大和弦同样协和的,仿佛试图把两种和弦都解释为物理上的协和是不必要的。结果,里曼所强烈辩护的二元论体系被一元论所替代了,但一元论又被形容为是"双重意义的"。实质上,这个新的科学理论赞同了音乐家们的长期实践经验,音乐家们认为大小调之间的本质的差异在于其主和弦的三度音程的性质,而他们在和声结构中是按大调的原则处理小调的。三个主要的调性功能——主、属、下属,在大小调是一样的。这个问题解决了之后,大小调的明暗性质的实际美学应用就大大减弱了,因为在和声思维和语言的最近的发展中,大调、小调以及音阶的旧的体系都是自由地混在一起的。

音响学这门科学是索弗尔命名的,他是最早的著名音响学家;18 世纪进一步发展它的有优勒、塔蒂尼和其他人。恩斯特·弗里德里希·施拉德尼所著《音响学》(1802)是 19 世纪的一系列这类著作的开端,在他发明的调式线条之后,应用微积分和对数解决音响学问题的有德雷曾(1776—1866),利用"验声器"(Siren)确定精确的振动数的有卡尼阿尔(1777—1859),还有费利克斯·萨瓦尔(1791—1841)对乐器的音响特性作了探索。发展到这样的地步,近代科学已不再满足于声音的纯物理的性质的研究,所以就开始了生理音响学的研究。这就要探究在耳朵里以及与之相联系的神经系统中所发生的过程。黑尔姆霍茨(1821—1894)是 19 世纪最伟大的科学家之一,在他的一本划时代的著作中概述了过去的物理的和生理的研究,书名为《论作为音乐理论的生理基础的声音感觉》。[2] 他这部伟大的著作为近代音乐领域中的生理学研究奠定了基础,特别有意思的是他在协和音与不协和音、在音色方面的发现。四年之后,英国科学家坦达尔(1820—1893)发表了他的一本流传的著作《声音》,继这部有影响的著作之后,亚历山大·约翰·艾利斯(1814—1890)发表了《音高的历史》和其他著名论文。施图姆夫(1848—1936)的《声音心理学》发表,达到了另一个里程碑;他试图修正并扩大黑尔姆霍茨的理论,主张音乐理论的科学体系应该根据音响学和心理学的事实,而不是根据生理学的规律,从而开辟了一个完全新的科学学科。在 20 世纪初,由于有了新的、完备的研究工具,使这些学者们的研究范围扩大了;音响学的研究分为两大主要部门。一个部门研究声音本身,声音发生的规律,其构成和传播,它与发音和听音器官的关系;另一个部门研究科学与艺术之间的关系、科学原理的实际应用,如乐器和演奏音乐的房屋构造等。

在浪漫主义的不同派别、虚假的古典主义以及伟大浪漫主义运动的附属物之间发生争论的主题,都是音乐美学上的一些重大问题。我们在谈 19 世纪的宣言、纲领、目标和成绩时,已经触及到这些问题。音乐的美学观是由作曲家创造出来的,当它付诸实践时,亦即当它被翻译成实际的艺术作品时,它是不难理解的,但是一旦试图加以演绎和抽象,把其中隐藏的原理列为具体的论述,事情就变得非常困难了。浪漫主义的世纪美学理论著作之所以隐晦不明,正是这种困难造成的后果。

19 世纪的美学家们首先就有一宗分量沉重的遗产,他们的主要遗产来自康德。康德的理论根据是以诸种艺术的等级次序体系为根据的,并不合乎科学。早期浪漫主义哲学家如谢林、施莱格尔和叔本华则浸沉于形而上学之中,把音乐的内容和宇宙的永恒的本质联系起来。浪漫主义文学中有两个最有影响的作家接近于他们的先验论的观点,这两个作家是让·保尔和霍夫曼。叔

---

① A.奥汀根:《二元和声体系》,1913。

② A.J.艾利斯英译,伦敦,1873。

本华和黑格尔把沙巴农(1730—1797)关于音乐内容的理论[1] 提到更高的境界,但是在一种来源于理性主义时代的精神和他们自己所处世代的形而上学倾向之间的矛盾方面,他们是无法避免的。因此,黑格尔论器乐的结果产生了片面的形式主义;而叔本华以典型的浪漫主义方式主张音乐的可能性和功能超越一切其他艺术之上,比康德更甚。再下一代的美学与早期浪漫主义者的内容美学相反,提出了实证的、经验主义的和心理学的观点。这一派思想的代表有:约翰·弗里德里希·赫巴特(1776—1841)、古斯塔夫·特奥多尔·费希纳(1801—1897)和弗里德里希·特奥多尔·菲舍尔(1807—1887)。他们试图从音乐的外在特征来推论出音乐的本质,从而提出了和古典派作曲方法相平行的理论。19世纪下半叶,各个不同的学派不再是原封不动的,一些首要的思想家提出了折衷的理论。自然主义美学——瓦格纳在一定程度上支持这种思想——的极端提倡者是弗里德里希·冯·豪泽格尔(1837—1899),他的著作《作为表现的音乐》(1885)是新浪漫派音乐家的最正统、最坚决的美学小册子。这派思想相信音乐具有描绘、表现和说明的性能,所以他们常好从文学的、社会的和道德的角度提出他们认为可以通过音乐的这种性能达到的目的。另外一种折衷的哲学,是倾向于形而上学的,其突出的代表是哈特曼(1842—1906)。他是一个主张"无意识"的哲学家,这个名词指的是不具有可论证的自然原因的任何自然结果。

在大量的主张自然主义的、象征主义的和形而上学的美学论文中,最有影响的一部著作是一本题名为《论音乐的美》(1854)的小册子,著者是汉斯立克(1825—1904)。这与其说是一篇哲学论著不如说是一篇论战短文。这本书同浪漫主义时期的内容美学和情绪美学展开了尖锐的论战。 978
汉斯立克完全相信自己的理由是绝对正确的,从而走到了另一极端。他否认音乐具有表现和描绘它自己领域以外任何事物的性能甚至倾向,他构成了一种严格的形式主义的美学。他认为音乐创作仅仅是"声音形式"的游戏。汉斯立克的论点尽管有它的缺点,但对音乐美学的未来是有价值的,因为它大大削减了泛滥于浪漫主义和后浪漫主义时期的有关音乐的效果和目的的无稽的和多情善感的论点。这本小册子的成功是惊人的。到了1922年,已发行了德文版第十五版,曾被译成现代欧洲各国语言,甚至日文,广泛流传。

音乐美学从来没有明确的定义或范围,到了19世纪末,有四种不同的学派,各自作了不同的解释。随着科学方法的普及促使倾向于数学的、生理学的和心理学的归为一大阵营。其中数学家们从声音的分析中探索音乐美的来源,生理学家们依靠黑尔姆霍茨的权威,相信能在音乐的效果中找到美的规律;而心理学家们则认为音乐是情绪的语言,力图通过音乐在人的心灵上造成的印象来解释音乐。最后,第四类自成一个阵营,常常意味着是"音乐家的党派",这一派附合汉斯立克,认为音乐的美在于它的本身,主张在形式的完美方面发现独一无二的标准。这些学派中不论哪一派都对我们的全部总的知识作出了巨大的贡献,虽然每一派都或多或少地陷入其各自的领域而不能自拔。数学家的理论应用于声音或音程是很起作用的,但若面对完整的艺术作品,它们就毫无意义了。自从黑尔姆霍茨关于听觉的发现被放弃之后,生理学家们为了挽回他们的地位,把他们的研究范围扩大到了与作为一种艺术的音乐不相干的领域,现在他们的研究经常脱离他们原来的目标。心理学家们是人数最多、花样最杂的一派,在德国和美国最为活跃,他们醉心于心理学这一年轻而相对地缺乏实验的科学的无穷的可能性,从而坚信他们对每一问题都能找出答案并能找出每一问题的解决方法。但是心理学并不足以担负解决美学问题的任务,因为它在这里对美学只是一种辅助的科学。这两门科学都不能得出明确的结论,很大程度上是由于它

[1] 《论音乐的本质》,巴黎,1785。

们各自的范围是相互重复划分不清的。哲学家的音乐知识很少有超过业余爱好者的程度的，而在音乐家中间也很少有真正的哲学家，这一事实也造成了更多的混乱和纠纷。有些思想家如叔本华和尼采，对音乐最终的本质常常表现出深刻的见解，但是对于其专业方面的问题的论述则是失败的；反之，像舒曼、李斯特和瓦格纳那样锐敏的思想家，他们在艺术上的倾向性太强了，不可能屈服于真正哲学的训练，他们非常容易为了感情的需要而逃避逻辑。

979

19 世纪最后四分之一的时间内，科学倾向占了支配的地位，出现了(大部分出现在德国)大量的文献，特别多的是在心理学的最难触及的、最纯属于思辨性的领域。形形色色的意见都有其拥护者，问题不是澄清了，而且变得更加玄虚了。汉斯立克的简单而可以说无害的思想产生了像布索尼的《音乐新美学简编》那样牵强附会而且支离破碎的理论；另外一方面，倾向于哲学的美学又出现了一种新的体系，称为现象美的美学。它从艺术品出发，把艺术品看作一个已完成的、给定的现象，考察其性质；同时在德国的两个极端派中间还有冷静而敏锐的夏尔·拉罗(1877—?)的法国式的理论，他在其所著《现代音乐美学简编》中，摘要概述音响学、心理学以及美学方面研究的情况，写得练达、公允、渊博。

音乐评论

18 世纪末，大出版商勃莱特考夫与哈特尔公司委任约翰·弗里德里希·罗希利茨为新创办的期刊《音乐通报》的主编。在讲述 18 世纪的音乐著述时我们曾提到过罗希利茨。[1] 出版公司之所以这样做，因为他们认为罗希利茨是一个专业的作家和评论家，在广大的音乐界中不同于任何其他流派或行业，他最有资格来领导一个音乐的专门刊物。但是罗希利茨不仅是一个有趣的人，是深刻影响音乐生活的这一职业的第一代表人物，他还是一个征兆，是音乐界的社会秩序发生根本变化的明显征候。他的生活和工作意味着音乐已经变成了生活的一种必需品，已经有足够广大的群众对之发生兴趣，要求有经常的报导和评论作他们的向导。

18 世纪树立了音乐期刊的雏型，19 世纪可以其为基础继续发展期刊事业；但在这新的世纪刚刚为此作准备时，日报的迅速发展把原来的计划完全推翻了，音乐评论家的处境完全变了。德国人嗜好作文学和美学的阐述，他们的音乐生活广阔而分散，加之其许多城市的报纸数量很多，所以在德国音乐评论发展较早；这些因素又使德国在这方面一直到 19 世纪末都占优势。

980

罗希利茨是莱比锡城托马斯学校的毕业生，主唱者多勒斯的学生，后来在大学研究神学和文学。他充当独立的音乐新闻记者，资格很不寻常。他不是一个只从外表上认识音乐的评论家；他是和音乐、音乐家在一起生活的，对当时的文化潮流了如指掌。罗希利茨认识莫扎特和希勒、贝多芬和舒伯特、韦伯和施波尔、萨列里和采尔特，他也认识门德尔松和舒曼，而且欣赏并鼓励年轻的瓦格纳。也许是贝多芬给罗希利茨的为人和文才提供了最突出的证据，因为贝多芬曾要罗希利茨做他的传记作者。除音乐家外，罗希利茨还认识席勒和歌德、赫尔德和霍夫曼以及一些法国和意大利的文学家，并曾和他们通过信。作为格万特豪斯音乐会的理事会之一成员，他在领导莱比锡的音乐生活方面起了积极的作用。莱比锡是世界最早的音乐都会之一。他所主编的《音乐

---

[1] 见本书，第 717 页。

通报》成了德国音乐生活的指导性论坛，具有无比的威信，直到后来由于编辑部后继乏人，刊物衰落，其领导地位才被舒曼的《新音乐杂志》(1834)所夺。这位既有才华又有眼光的评论家的意见受到艺术家和群众双方的尊重；当贝多芬的第二交响乐首次演出时，他的同行们都不太欢迎它，而他在评论中却写出了这样的话："在一千部现在受欢迎的著名作品都被埋葬之后，这部天才的作品仍将继续生存下去。"这实在是他最大的光荣。

在日报上的音乐新闻自弗里德里希·莱尔史塔勃(1759—1813)和他的儿子路德维希开始。从1808年到1813年，莱尔史塔勃在柏林日报上经常发表音乐评论文章。他从父亲那里继承了一个音乐印刷厂，此外他又增设了最早的一个流通音乐图书馆。虽然他属于马尔普尔格的旧的理性主义一派，但他的意见很受人重视。他的儿子从1826年到1860年继续在同一报馆担任同一职务，在音乐评论中加进了一种因素，后来成为在"星期日栏"中占统治地位的"文艺专栏"。他是一个优秀的新闻记者，写了许多音乐会评论文章、小说、旅游故事，后来合订为二十九卷，所有这些文章都反映了写文章当时的实际情况。他也是最初激烈抨击他所不喜欢的人或音乐的一人。他因痛骂当时柏林音乐界的沙皇斯朋蒂尼而坐牢，幸好今天的评论家不必害怕这种惩罚了。路德维希·莱尔史塔勃的活动对于公众音乐生活的未来极为重要。从他开始，音乐评论成了一种可以依靠的力量，因为他是面向最广大的群众的，也就是说他不只面向有经验的音乐爱好者，而且面向报刊的一切读者。从此以后，音乐评论成了中产阶级的、民主的职业。莱尔史塔勃作为一个很有修养的音乐家和作家，出色地完成了任务；他论断正确，文风流畅耐读。读者贪婪地、信服地阅读着他的文章。他主编的日报的音乐栏起着权威的作用，让人尊敬，也使人畏惧。 981

从韦伯和霍夫曼开始了另外一派音乐评论——浪漫派的艺术家兼评论家与专业的评论家罗希利茨和莱尔史塔勃所执行的任务显然不同。所有这派评论家如韦伯、霍夫曼、舒曼、柏辽兹、李斯特、瓦格纳和胡戈·沃尔夫都是具有文学才能而且在不同程度上代表多种艺术相结合的浪漫主义理想，他们要打破诗与音乐之间的差别。如果表现这样崇高的目标，仅有普通的技巧武装和乐评写作的语言是不够的，所以他们求助于诗和哲学，这条路子不可避免会把他们中间有些人引向迷途。所有他们写的文章都很有趣，其中有些富于诗意，思想境界很高。但是，除早期的一些浪漫主义者外，他们都是音乐"政治家"，他们热衷于自己的主张，所以就不太适宜于判断同行。他们把报刊或评论栏当作一个艺术党派的机关，要求同派人忠心耿耿，对其他党派进行劝诱，使其改宗变节。例如韦伯通过报刊对他在歌剧院指挥的作品巧妙地向观众作宣传，而舒曼的《新音乐杂志》则是一个好战的刊物，有些其他刊物也是这样的。这种音乐政治热情可以产生最粗暴的偏见，如胡戈·沃尔夫；但也常常能以最动人的卓见识别出别人的优点和伟大之处——如韦伯，特别是舒曼。浪漫主义时期的音乐评论具有专家的评价能力、文学的技能、虚怀若谷、思想高超等特点，舒曼表现得最为突出，达到了顶点，后人无法与之相比。诚然，他们有时出于浪漫主义的热情冲动而发生偏差，但他们具有深思熟虑的力量。他们好用人们喜爱的警句和诗意的比喻，但同时又发挥了透彻精辟和戏剧性的力量，从而在谈论音乐时，给人的印象，比起他们所谈的音乐给人的印象来，并不显得枯燥无味。这本来是不可能做到的事，可是他们做到了。

不从事创作的音乐家和音乐著述家的专业音乐评论与艺术家－评论家的音乐评论，同时发展着。后者是在感情上和艺术作品紧密结合的音乐家，前者是思想家、美学家，以批评的眼光对待一切；前者依靠他们的艺术本能，后者依靠既有的原则。在罗希利茨之后，汉斯立克是第一个重要的专业评论家，虽然他开始是法律学家，但他有丰富的音乐知识，从而使他身上完全消失了业余爱好者的痕迹。汉斯立克和汉斯立克一派的人物都是受过优秀的普通教育，在文学、美学和 982

音乐方面受过专门训练的人；但是他们所表现出来的却是一种中产阶级文明的典型产物，并不是扎根于人民、民族或国家的天才之中的，而他们批判的正是这些天才的艺术创造。在他们的著述中表现出他们是严肃的、片面的理性主义拥护者。他们的评论文章的严肃性并非必然超越善良的中产阶级读者的一般智力。他们善于讽刺，会说俏皮话，文章读起来不枯燥。

"音乐评论界的俾斯麦"，威尔第是这样说汉斯立克的。的确，这里我们涉及到一个新的社会学问题，即报刊对公众意见的影响力的问题。汉斯立克在维也纳《新自由报》上的专栏简直是一座最高法庭，音乐家和他们的音乐要被拉到那里去受审判。他对瓦格纳一派人的无情检举，使他名声败坏，现在的评论家没有不责罚他、讥笑他的。汉斯立克确有无可否认的局限性。作为一个美学家他是顽固的、教条的；但作为一个评论家，他在受局限的范围内，显示了扎实的修养和文学技能。他不喜欢瓦格纳和布鲁克纳，但却赞美舒曼和布拉姆斯，他抓住一切机会写文章赞扬他们的作品。所以不能简单地称他为极端保守的厌世者而把他排斥掉。他后来把评论文章裒辑出版有数卷之多，其中《来自音乐厅》(1870)和《现代歌剧》(九卷，1879—1900)包括很有价值的材料。汉斯立克怀着愤恨的心情攻击瓦格纳，但是从根本上讲，他并不是瓦格纳音乐的敌人。事实上，一直到《汤豪舍》为止，他完全是支持瓦格纳的；在一定限度内，《罗恩格林》和《工匠歌手》也完全可以被接受。他对其他作品中的大部分音乐的雄伟和力量，也没有异议。他所激烈反对的是瓦格纳主义和它的一切主张，它的美学，它的哲学，它对抒情戏剧(歌剧)的根本否定。《特里斯坦》中散发出的色情烟雾和《指环》中涉及宇宙的德国式的寓意与呆笨的神话使他那严肃的头脑感到吃惊。因此他出了偏差，而这偏差和他的反对者的偏差一样，都令人惋惜。他和许多其他评论家一样，误认为通过承认、支持布拉姆斯，就表明了对古典主义的信仰，就可以成功地反对新德意志乐派的激烈的现实主义。他写的文章中有另外一些东西，值得责备他的人谨慎对待。例如在他的自传散文中，他写了下面的话："我认为评论是义务，不是去阻止生产，而是去认识今天艺术中真实感受到的和自然激发出来的东西；不是傲慢地用过去时代的产物与之相对立，从而贬低它。不同的时代产生了不同的条件，而这些条件也必然引起艺术价值和趣味的变化。"① 必须指出，像艺术家兼评论家沃尔夫那样独断恶毒、完全不讲道理的人在专业评论家中是没有的——汉斯立克当然不是。沃尔夫在《维也纳沙龙新闻》——相当于现代美国的《妇女家庭杂志》的19世纪维也纳刊物——上发表的专栏文章，震动了读者，他们把沃尔夫叫做"野狼"。专业的评论家即使追随这种或那种倾向，他们的评论还是经过慎重考虑和计划的，不像另外一派人专凭主观冲动，信口开河。

983

德国以外的评论活动，不像在这哲学家和小册子作家之乡那样普及而多样。在法国，费蒂斯(1784—1871)于1827年创办了《音乐杂志》，这是一种严肃认真的期刊，在当时无与伦比。费蒂斯还在《时代》报上主编专栏，同时柏辽兹于1835—1863年在《辩论报》上发表了许多出色的文章。柏辽兹是最初写辛辣讽刺性的评论文章的代表作家，这种文风成了法国音乐评论的特色，他的影响直到德彪西的文章中还有着强烈的反映。②

直到19世纪末，英国的音乐评论实际上由两个占支配地位的人垄断。一个是亨利·福瑟基尔·乔尔里(1808—1872)，他具有出色的新闻记者的才能，但在音乐方面却几乎完全是自学的，他在1833—1868年担任《阿典诺姆》刊物的音乐评论；另外一人是詹姆斯·威廉·戴维森(1813—

① E.汉斯立克：《自传》，柏林，1894，第308页。

② 见克洛德·德彪西：《反对外行艺术家的克罗什先生》，巴黎，1923年。

1885)，于1846—1879年担任《时报》音乐评论。这两位评论家都极端谨慎，从来不敢越出门德尔松海洋的浪潮一步。两人的影响尤以戴维森为更大，他不但是英国最大的报纸的评论家，而且还主编了一种重要的音乐刊物《音乐世界》。在他们的影响下，实际上助长了对门德尔松的片面崇拜，同时堵塞了英国音乐思想向前探索之路。直到帕里和斯坦福的论著出世以后，才打破了僵局，为近代英国音乐文学和评论开辟了道路。

和英国的情况不同，19世纪美国的音乐评论的进步态度十分突出。创办《德外特音乐期刊》(1852—1881)和哈佛音乐协会的约翰·萨利万·德外特(1813—1893)拥护舒曼、瓦格纳和布拉姆斯，反对抵触情绪。在他的刊物停刊后，他加入波士顿的《副本报》编辑部，担任该报第一个音乐评论家。威廉·亨利·弗莱(1813—1864)代表艺术家兼评论家；他是一个有才能的作曲家，是既创作大歌剧又创作交响乐的少数早期美国作曲家之一。他是纽约《论坛报》的音乐评论家。他是一个小瓦格纳，责备他的同胞不应承认美国音乐一定比欧洲的产品质量低，不应对现代艺术抱保守态度。继续担任弗莱的工作(1866—1888)的是约翰·罗斯·格林·哈萨尔德，他是瓦格纳及其他作曲家的雄辩的拥护者。 984

在牛津和剑桥大学的两位杰出的领袖促进英国音乐评论的同时，美国引以为豪的有一系列的评论家和作家，他们的活动一直延续到20世纪，而他们的许多著述从东岸到西岸传播音乐的知识，其中有：亨利·爱德华·克雷比尔(1854—1923)，他是纽约的评论家，写过十几册有关音乐的书；亨利·T.芬克(1854—1926)，以其在纽约《晚报》的工作著称，写过有关浪漫主义时期作曲家的著作数种；菲利普·海尔，波士顿评论家，曾为波士顿交响乐队的音乐会写过典范性的曲目解说；理查德·阿尔德里奇(1863—1937)，纽约评论家，他搜集音乐图书资料，建成了全国最好的音乐图书馆之一；吉本斯·洪内克尔(1860—1921)，是评论家中最有修养的小品文作家、文学家，他的文笔尖锐泼辣，大胆，富于创造性。

老莱尔史塔勃常说，对事物作出判断的每个人都是评论家，不管他对于他所谈的事物是否懂行。但他劝告那些不懂的人只表示自己喜欢什么、不喜欢什么就行了，不要去侈谈评价问题。这个劝告是在事情发生之前说出的，但这位老评论家清楚地看到了未来，因为在艺术家兼评论家的身边出现了一种职业文人的行帮，他们自认担负着工匠歌手的裁判员那样的职务；他们是一切进步力量和奔放想象力的敌人，是沾沾自喜、顽固不化的绅士老爷，他们永远准备祈求死去的大师的担保，认可天上神灵的支持。他们人数很多，影响恶劣，常常严重地妨碍了艺术的发展。在过去的时代里，人们都认为艺术家是永恒的真和美的见证人，而不是像站在审判官面前的被告一样的人。很有意思的是这些评论家的绝大多数不是来自音乐队伍的人，他们是法学家、文人、神学家；在以前的专业评论家中有些是具有高度文化修养的人，他们能够把他们在其他领域努力获得的许多技能用在音乐著述中。可是到了19世纪末，音乐评论——或不如说是音乐新闻——变成了这样一种类型的文人的事务——他们的音乐、智力和文化水平几乎只是勉强能够应付日常的必需。过去历史上曾经有过的音乐内行与群众割裂的现象，到了古典主义和早期浪漫主义时期，由于家庭中普遍的音乐活动，再加上19世纪初评论家在文字方面的启蒙活动，部分地消灭了内行与群众之间的裂隙。但20世纪初，这种裂隙又复出现。这时的音乐评论面向两种人：一种是为数很少的旧时所谓的"行家"，也就是专业人士或受过专业训练的人；另一种是无数的"公众"。第一种人有他们自己的著作家，对第二种人没有用处；而第二种人对那些有学问的评论家的文章很反感，这也是可以理解的。从比较晚近的情况看来，音乐评论首先担任的是对于演出的报导，而对作品的美学评价则很少。这是近代新闻的要求所造成的必然结果，因为近代新闻的主要目 985

的就是报导,而能够掌握报导和应用美学相结合的本领的人很少。与报导不同的音乐评论就必须完成唯一的任务,那就是引导我们去认识艺术作品。它要求积极认真的伦理的和艺术的见解;它不是用预先规定好的尺度来衡量,而是永远从艺术创造的本身出发,因为歌德曾经说过,艺术家创造他自己的规律。在这样的音乐评论中,其目的与其说是评判不如说是认识,是使评论家和他的读者更接近于艺术的享受。这样的音乐评论的任务是探查并传达艺术家所想要做的是什么,而不是他应该做的是什么。"评论不应该是一把剪刀,它扎进一个肿瘤只是为了剪断一条动脉;它应该是一台犁,它犁出一条沟是为了把种子撒在里面,将来好结出成果。"黑贝尔的这些话说出了评论的可贵本质在于使作曲家从中得到鼓励而更好地进行创作。

音乐学

当1920年瑞士弗莱堡大学学年开始时,新任的校长自豪地指出:中世纪和文艺复兴时期大学生生活中音乐学术曾经占有的突出地位在前一世纪又重新恢复了。这位新任的校长既不是神学家,也不是哲学家;他不是医学界的代表,也不是法律学院的成员。他是一位音乐学家——彼得·瓦格纳(1865—1931),是研究格里高利音乐的杰出学者。

音乐学是大学文学院中最年轻的学科,它有些细目属于物理和哲学范围内,我们已经谈到过了。欧洲所有的大学中都设有这个学科。美国自从金凯尔代于1930年被聘为康乃尔大学第一任美国音乐学教授之后,有些大学也开设了这门学科的研究。但是在19世纪初音乐学恢复之前,音乐的学术研究已经停顿了好几世代之久。(英国大学里的音乐教学纯属实用性质,不要求进行像哲学、历史或科学那样的学术研究。)音乐学一旦作为大学课程的组成部分之后,就遭到专业音乐家们的轻视,他们用失望了的作曲家们攻击评论家的名言来反对进行学术研究的人们,说他们"能干的就干,不能干的就评论"。18世纪的音乐学者和历史家们如霍金斯、伯尼、格贝尔特、拉波德、马蒂尼和福克尔的研究工作引起了来自德国的学者们的欲望,这些学者们要在著名的学术机构中有一席之地。但是,一直到1826年,波恩大学才委派了第一个音乐方面的大学讲师——勃莱登施坦(1796—1876);其后,于1830年,阿道夫·伯恩哈德·马克斯(1795—1866)被委派到柏林大学担任讲师。这俩人在大学的其他学科中受过充分的训练,他们是法律学家和语言学家,他们试图把学术研究的一些原理运用到新开辟的音乐学领域中来。这就遭到旧行帮的成员和通奏低音弹奏专家的痛恨,从采尔特写给歌德的一封信可以见其一斑。采尔特极力诋毁这位"新任的音乐教授勃莱登施坦",他劝他"在发言以前最好先做点什么"。歌德的音乐顾问表达了实践音乐家们的一致意见,他们不能想象一个人既不是作曲家又不是演奏家怎么能够谈论音乐或写音乐文章。采尔特还说过一个意见,我们也一定会觉得有趣;因为即使在一百年以后,也还可能有这样的意见。他说的是:福克尔写的音乐史[1] 结束在它应该开始的年代。在这几位最早的大学音乐教授之后,有一段间歇的时间,一直到1861年,汉斯立克在维也纳大学占了一席讲座。在那以后,欧洲大陆所有的重要大学中都逐渐设置了音乐学的教席。

986

从马克斯到汉斯立克之间,大学的教席虽然暂时告缺,但从18世纪下半叶开始的研究工作

---

[1] 见本书,第730页后。

并未受到影响。这时出的成果在科学上的价值至今看来还是相当大的。费蒂斯于1829年发表了一本《回忆录》,记载了尼德兰诸作曲家的功绩和成就。还有基泽维特(1773—1850)所写的另外一本类似的书,为音乐历史知识开拓了新的视野。1834年温特菲尔德著的《加布里埃里》,[1]是学识渊博、苦心钻研的典范之作,是近代音乐传记的开端。继温特菲尔德的著作之后的是奥托·杨的莫扎特传,这是一本浪漫主义英雄崇拜的典型著作。其后出现的克里桑德所著的《亨德尔传》(1858)是一本为所有后来学者常常引以为据的重要著作。学术性传记的最早的英雄时代以施皮塔的巨著《巴赫传》(1879—1880)告终。施皮塔的特点是对在巴赫这样一位大师的生活和创作中起着预备作用的人和事作了大量的考证,而这方面后来的权威传记家们是一直引以为据的。在这些学识渊博的学者中间,应该保留一个特殊荣誉的席位给亚历山大·惠洛克·塞耶(1817—1897),因为他的巨著《贝多芬传》[2]是有关贝多芬大量著作的材料的基本来源。

987

近代词典编纂学以费蒂斯的惊人的大型著作《音乐家传记总汇》(八卷,1835—1844)开始,这部著作尽管不准确,但至今对音乐学家还很有用。19世纪后期出现了著名的格罗夫音乐辞典、里曼音乐辞典和另外一些关于赞美诗学(hymnology)、教仪学、传记学的参考书以及有关音乐研究的各特殊领域的百科全书式的许多其他著作。

奥古斯特·威廉·安布罗斯(1816—1876)所著有关音乐史的长篇著作为音乐史研究开始了一个全新的转折点。他的《音乐史》(1862)虽然没有写完,[3] 但却是近代这类著作的最早的一部,学术性很强,很渊博,论断慎重,至今保持其发人深省的新鲜性。这样,音乐学的领域就大大开阔了,在它的各个角落里都有人进行着勤苦的钻研。在大批的学者和他们的著作中,我们只能举出引导人们探索新的知识的少数带头人。费蒂斯的后继人弗朗索瓦·奥古斯特·盖瓦尔特(1828—1908)从事于古代音乐和基督教早期诸世纪的音乐研究。卡尔·冯·扬(1836—1899)出版的《希腊音乐著作家》是麦博缪斯(1652)以后古典音乐文献的第一种重要版本,它的出版对古代音乐的研究起了很大的促进作用。至于格里高利音乐的研究则由于本笃会的教徒们(从中世纪以来一直是宗教音乐的保存和研究的专家)的不断努力,得到根本的恢复。在德国和法国的许多修道院中,索列斯米斯修道院在搜集、校勘、刊印有关早期基督教圣咏歌调的大量资料方面最为有名。19世纪这方面的主要学者有普逻斯波·盖朗热神父(1805—1875)和多姆·约瑟夫·波蒂埃神父(1835—1923),而后者的弟子多姆·安德烈·莫克罗神父(1849—1930)则在20世纪中继续他们的工作。

由费蒂斯、基泽维特和安布罗斯引起的对中世纪和文艺复兴时期音乐的巨大兴趣不久就产生了重要的专门著作。爱德蒙·万德斯特莱滕(1826—1895)出版了《尼德兰音乐》(1865—1888)共八卷,充满有趣的说明材料(除去相当多的错误之外)。哈贝尔(1840—1910)和斯戴纳(1840—1901),后者在其子女的协助下,钻研了邓斯泰布尔和迪费的乐派;而15世纪下半叶和16世纪则有米歇尔·布雷内(1858—1918)、阿道夫·桑德贝格尔(1864—1943)和佩德雷尔(1841—1922)进行探讨。克雷奇马尔(1848—1924)和里曼(1849—1919)开始了有关音乐的不同时期和类型的风格的精心研究,他们的活动导致本世纪初大批音乐学文献的出现。这时其他国家的杰出音乐学家

988

---

① 见本书,第234页。

② A.W.塞耶:《路德维希·范·贝多芬传》,后来的版本由里曼和戴特斯编订和补充;英译本,纽约,1921(克雷比尔英译)。(最权威的新版是由E.佛布斯重新修订的英译本《塞耶的贝多芬传》,普林斯顿,1967。——译注)

③ 最后完成第三卷,写到帕莱斯特里那去世。第四卷的遗稿尚未企及弗雷斯科巴尔迪,后由莱希腾特里特续完。1882年卡德补写第五卷,收有重要的谱例。另有一些校订版本质量很差,不值一提。

也和德国的许多学者联合起来。以前他们的贡献像索列斯米斯修道院的本笃会教徒那样,是零散的或者局限于一定的特殊范围,现在和德国音乐学家们形成了音乐学家的国际性联系。哈里·埃利斯·伍尔德里奇(1845—1917),一个非常有修养的艺术家,是当时的一个首要的音乐方面的中世纪研究专家。他出版了早期英国音乐的第一部汇编(书名是《早期英国和声》,1896),他是《牛津音乐史》第一、二卷(1901、1905)的著者,这两卷的成就超过后来几卷之上。另外一个中世纪研究专家是皮埃尔·奥布里(1874—1910),特别以其在乐谱学方面的研究著称。而法国杰出的诗人和文学家罗曼·罗兰写了关于歌剧早期阶段的重要著作。① 从上述音乐家之后,音乐学的研究工作大大发展,著作浩繁,在本书中列举其名目是不可能的,本书的参考书目可以作为他们成就的有力证明。

特别在英国和美国的音乐家对这些学者仍然还是像过去对待勃莱登施坦一样抱着怀疑的态度。但事实上,和这些意见相反,他们的研究工作并不局限在乐谱考释方面,并不是对一般音乐爱好者全无用处的;音乐学发掘出来过去几世纪的丰富的音乐宝藏并使之为今人所用,这就是它的主要目标。18世纪的重要出版大半是一些谱例的汇编,作为近代音乐学研究的必然结果,出现了大套的所谓的"音乐名曲集"的丛书。福克尔曾搜集了一套16世纪的合唱音乐作品,当他正在修改校样时,1805年法国军队占领维也纳,抢去了印版,把它们熔化铸成了子弹,现在剩下来的是一套经过仔细修改的校样。另外一套早期出版的宗教音乐集是从1806年开始在伦敦出现的《宗教音乐选集》,编辑人是克里斯蒂安·伊格纳蒂乌斯·拉特罗博(1757—1836)。这类的专集后来出版了很多,有罗赫里兹、德恩、柯莫编的《圣乐集》,普罗斯克编的《神乐集》,德尔萨特编的《圣咏档案》等等;到了克里桑德编的《音乐名作集》(1869)出世以后,不限类别或国别的,而是力求兼容并蓄的大型曲集就开始出版了。德国音乐研究协会(1869—1905)出版了最初的这种大型的集子,其后在德国、奥地利、西班牙、英国、法国、荷兰和意大利也出版了千百卷《音乐名作集》。

989

除选集之外,还出版了著名音乐大师的作品集。最初试图出这样全集的是塞缪尔·阿诺德,② 在1786年他出版了三十六卷的亨德尔曲集。但是只有在近代学术研究发展的条件下,这样的出版事业才能得到发展。专门研究巴赫、亨德尔的学会负责出版了这两位大师的全集,这是分别于1850年和1859年开始,一直到19世纪下半叶陆续出版的。在这一世纪内,帕莱斯特里那、许茨、拉絮斯、珀塞尔、格雷特里、莫扎特、贝多芬、舒伯特、舒曼、肖邦及其他大作曲家的全部作品都被搜集、勘审、校对,用大型版本印书。这些版本中有些已经出全,有些则正在陆续出版。

随着音乐学研究范围的扩大,与之有关联的领域也受到了重视。我们已经提到过本世纪在音响学、生理学和心理学方面的新发现,但是还有一个非常重要的领域需要提及的是:比较音乐学,亦即关于西方文明范围以外的音乐体系和文献的研究,还有音乐人类学和民族学的研究。这些方面的研究也是从18世纪和19世纪初开始的;但是由于早期的学者未能把这种音乐看作别种文明的自然表现,而是按照西方的标准视之为异国情调的东西,所以在20世纪以前不可能进行真正科学的探讨。所有这些学者们的大量活动导致科学的学会的建立,1899年建立了联合起来的国际音乐学协会——1914年因欧洲大战爆发而解散;另外还有许多致力于音乐学的各国的和国际性的其他组织。

① 见第十章注20(即本书中译本p.222注1。——译注)。

② 见本书,第684页。

第二十章

990

通往现代之路

调性的新概念

一种巨大的变革震撼了19世纪末，这是知识的、社会的、道德的和艺术的变革，矛头直接指向浪漫主义的教义。

绘画的空间概念、形式的概念，以及调性的概念都被推翻了，这很像是近代物理重新估价时间与空间一样。相对论否定了绝对空间与绝对时间的存在，认为这两者是彼此依赖的，而且断言：能量的放射和吸收并非像过去所想的那样是连续不断的。印象主义代表着按几何学构成的绘画空间的解体的第一阶段，虽然它还遵循着来源于文艺复兴时期的光学投影的体系。当其他艺术在力求修正透视空间的几何学原则时，音乐则力求从大小调调性体系中解放出来，这个体系也是从文艺复兴以来加在它身上的；但是，和绘画不同，这种决裂不是彻底的，它并不抛弃调性原则的本身。起初追求新的调性感的最强烈的刺激来自李斯特，他把在古典奏鸣曲式展开部中占支配地位的诸调性的相互关系用来作为整个曲子的曲式和调性的结构基础。同时他最初运用了以全音音阶为基础的“中立调性”，这种音阶后来成为印象主义风格的标志之一；此外，他通过消除同音异名的区别，并提倡同时采用或混用两种调性，从而使调性的解释大大放宽。除扩大了调性的含义外，李斯特还重新采用了中世纪宗教音乐的调式和各民族乐派的民间音乐语言，所有这一切都在开始具有对旧体系的扩大和改组的作用，后来则促使其解体。

李斯特所开创的手法在德彪西的音乐中结下了最优美的、最富于艺术性的的果实。德彪西的音乐轻盈、柔美而富于诗意，充满精巧的和声。在德国方面，在一定程度上也包括弗朗克和其他信仰新德意志乐派的作曲家在内，反响不同，因为他们必须使新的和声思维与他们对复调音乐的传统本能和欲望调和起来。法国的著作家总是把弗朗克说成是近代复调大师，而他们的德国的同行则常认为马克斯·里格(1873—1916)是结合了巴赫与布拉姆斯的风格并以自己独特的风格革新了复调思维。但是里格的对位大体上是虚假的复调音乐。弗朗克的半音阶对位主题，完全是由移动的和声所决定，所以与其说是原创的乐思，不如说是副产品；而到了里格，则最后把和

991

声化为单个声部的平行的装饰。这些和声经常变动，其构成“声部”的进行延续连贯，所以给人的印象是线型对位。

调性解体的过程以所谓的无调性告终。现代音乐的这一标语本来被认为可以概括一切音乐异常现象，但实际上像习惯上常用的那样，是毫无意义的。一般现代音乐的拥护者用它表示一种有别于旧的大小调的变型，而现代音乐的敌人把它用作贬词，意思是说现代作曲家写的音乐一点都没有凝聚力。这两种情况用这个名词都容易引起误会：新的调性关系并不意味着缺乏调的统一性，因为如没有这统一性，就不可能有音乐。音乐是以旋律为依据的，而每一旋律都有一定的结构来控制不同的音高。除非不同的音高之间毫无任何体系，才能叫作无调性的；但这样的音乐已经不属美学范畴，它已经不是艺术；它不是音乐，只是不相干的声音的堆砌而已。[①]

由于音画的流行，使和声、节奏、力度和音色变得比旋律更受重视，这种情况对主题是不适宜的，因为主题的表达和句法明确，限制了绘画的因素，而绘画的因素现在占了上风。经过长期拖延的不稳定（最初在柏辽兹的笨拙的旋律中有所表现，他的旋律徘徊于贝多芬式的句法与自由音画之间），终于出现了一种新的旋律，这新的旋律使一切非旋律因素得到了被自由利用的可能。

艺术的形式是艺术家借以显示其心灵的一切手段的总合。狭义地说，应用到音乐上，形式就是乐曲的可以认识的结构呈现，后浪漫派和印象派在情绪的统一性中寻求形式，所以它们就不得不排除主题和节奏性质的差别。它们的音乐语言不是像古典主义者和浪漫主义者那样，在单独的主题材料和它们的组合上下功夫，而在于把动机无明显句逗地发展成为一个无所不包的织体或无穷止的旋律。在这个无所不包的织体中，主题、过渡、呈示部、发展部在结构上看不出什么区别来，而乐曲的发展并不在这些部分的组成之中，因为各个动机的区域或范围是彼此相连的，是具有同等重要性和功能的环节。只有运用大幅度的对比时，才提供必要的句法勾勒，而只有在这时，这种音乐结构才取得了“形式”的轮廓。瓦格纳在歌剧中用了它，李斯特在器乐作品中用了它，但这二人都具有极其丰富的戏剧的、史诗的和抒情的思想和感情，可以尽情发挥；而后浪漫主义的交响乐作曲家则只有抒情的才能。因此，交响乐和奏鸣曲到了其最后的阶段，变成了扩大了的幻想曲，它们试图把自由处理的、主要是抒情的织体和奏鸣曲式的“模型”结合起来，可是这时的奏鸣曲式已经毫无意义了。

992

19世纪末的音乐，情绪和轮廓模糊不清，好像暗中摸索的姿态，导致音乐句法的不对称，这种情况有点近似自由体诗。发展的线索是零散的，和声常常在诸调性之间的无人区里徘徊，虽然从来没有放弃某一中心调性，但不断地使用同音异名的和半音的转调使明晰的调性骨架无法显示，这也促使形式的突变和破裂。所有这些不稳定性需要一种解毒剂，需要给演奏者以指示，因此就产生了在总谱上布满最细致的力度、拍子节奏变化及其他的指示。

器　乐

在瓦格纳以后的时期，音乐陷于混乱，最有才智的人或在瓦格纳的墙上找寻裂缝，或者用繁

① 甚至勋伯格和弟子们所谓的十二音体系也具有某种“调性”，体现在某些具体规定的基本旋律音乐中。参见《音乐季刊》，1936年1月号（希尔文）；《阿诺德·勋伯格》，M. 阿米台基，纽约，1939，收有一些这一课题的论文。

缛的技巧来自欺欺人。这时期的精神上的虚弱使人们无所适从，从感官色情主义到宗教神秘主义，从乖僻古怪的个人主义到虚张声势的集体主义。他们费尽力量去争取出路，他们回顾巴赫的宗教信仰的坚定、贝多芬的英雄主义、瓦格纳的色情涅槃、布拉姆斯的伦理的和艺术的坚韧不屈，他们想找一个新的方案，一种他们自己的风格和形式。德彪西用音乐表达了心灵深处的颤抖，表达了色彩陶醉的享乐；施特劳斯身穿世界骑士的华丽的制服傲然显示了他的审美力量；沃尔夫写出了柔美有如含羞草一般的音乐小品；而其他人所作的作品则大多数怀着对旧日欧洲的文化武器的信仰来进行战斗，而这些武器却是现代音乐的新队伍所淘汰掉的。因此，他们只是模仿了在总督纪念日上列队行走的传统旧军人的假尚武精神，他们的枪杆子抹了一层防腐和防锈油。他们注视着真正的浪漫主义的奇异的艺术世界，一个充满生命和诗意的世界；他们以为自己是其中的一部分，相信在他们胸中也燃烧着那曾烧焦了他们的长辈们的同样的烈火。但是，他们的浪漫主义并不是在生活的风暴中孕育起来的，而是在一个走向颓废的时代的思乡病中孕育出来的。因此，一旦现实的气息触及到它，他们的理想的火焰就变成了电气壁炉中闪灼的火棒。他们都有渺小的理念和渺小的抒情才华，但他们却都坚持要把它们纳入尽可能的最大的框框里去。 993

这时期的交响乐、音诗、室内乐以及钢琴和管风琴的文献，其代表作曲家是：古斯塔夫·马勒(1860—1911)、里格和理查德·施特劳斯(1864—1949)，他们是突出于成群的卫星之外的。他们典型地代表了当时的倾向并体现了行将告终的19世纪的精神，不情愿地进入了新生的20世纪，尽管其中一人——施特劳斯——在本书写到此处时仍然健在。

凭着智力的力量来操纵音乐的诸要素确实可以达成最高度的技巧。但是这些要素，例如配器，不必进入真正的创作领域就可以掌握。作曲只不过是行业的高度发展的技巧，这种情况已不是第一次出现了——较早的例子如后期巴洛克和巴洛克时期以后的赋格曲谱，但是19世纪末的作曲家和勤劳的赋格作家不同，也和门德尔松以后的浪漫曲的供应者不同，他们有一定的理想。他们认为表现工具的大小是和思想意念的大小成正比例的。他们相信如果利用了一切可用的声音源泉，他们就可以创作出具有相当艺术价值的作品。不遗余力地或全心全意地集聚最强大的、最多样的表现手段，用智力与质料相对抗，其代表人物是马勒。作为一个典型，他对于艺术的态度不仅是崇高的，而且也有伟大之处。因此，他的态度不是20世纪那种只相信自己专业技巧的“管弦配器专家”，而是一个具有坚强信念的严肃认真的艺术家。

走向衰落的世纪的不协调在马勒的艺术中表露得极其强烈。他怀着修道士般的虔诚心情试图把他所处时代的一切矛盾的直感化为具体的形象，但是他所能召唤起来的一切却是宗教信仰般的真诚，不可避免地陷于浮夸，甚至歇斯底里式的“泰坦主义”(Titanism)，而这些往往损害了他的努力。他施展全身的解数追求纪念碑式的雄伟性，为了这个目标他运用了所能用的一切手法。像一个优秀的舞台监督一样，这位伟大的演奏者和从事再创造的艺术家，近代最伟大的指挥家之一，他搜集一切可用的手段。像他的第八交响乐那样的作品如果得到演奏会给人以某种宏伟的印象，这是毫无疑问的。这种印象不能与作品分离，如果听唱片录音，看不到演出的盛况，整体感觉便大打折扣，因为在外表的表现中提供了内在的音乐结构。背景是一座大管风琴，在它的前面，在台上是一个大型的童声合唱队，较低的一层上有数百名男声歌唱家；然后，围在两架钢琴旁边的是两个大型的女声合唱队。中央是一个庞大的管弦乐队。其中除近代管弦乐队的一切不同的乐器之外，还包括钢琴、风琴、曼多林、铃、钟琴和各种不同的打击乐器，在这一切之上加了一个特殊的铜管乐队。然而，尽管利用了并巧妙地操纵了这些巨大的资源力量，尽管作者不遗余力，意志刚健不屈，智力上用尽心思，但是可悲的是人们不得不承认在这些创造之中，唯一伟大的东 994

西就是他的意图,事实上这些庞大的作品的作曲家的心灵深处是一个沉没在交响乐史诗般的渺茫大海之中的抒情诗人。人们不禁要问,马勒自己是否觉悟到这一点——否则他又为什么写了悲愁的《大地之歌》呢?其中常常有些细节是可信的、感人的,但它们不足以掩盖其在缺乏连贯性和美学统一性方面的弱点。无论是后浪漫主义的精神上和音乐上的破产,或是19世纪末庞大音乐会机器的徒劳无益,都在马勒的第八交响乐中达到了最具特色的阶段。"泰坦主义"以及想给这摇摇欲坠的世界以某种可以抓住的东西的欲望,促使他选择了那首刚健的古老赞歌——"万能创世主"和《浮士德》第二部结尾的一场作为歌词,从而使这部"千人交响乐"成了一首巨大的康塔塔。但任何东西也未能使这部悲剧性的作品超出瓦格纳以后的剧场效果的水平,虽然它也有些灵感充沛的时刻。马勒曾把他的主要属于抒情方面的才华倾注在一些优美的歌曲中,但是在其他方面,他的脚下是没有泥土的,有的只是舒伯特、贝多芬、布鲁克纳和瓦格纳的音乐。他的微笑是没有生命的,他的讽刺是苦味的,而他的幽默是勉强的。

里格的情况和所谓的对位乐派表现了世纪末的混乱的另外一方面。可是,虽然症状好像完全不同,实际上却是同一种病,这病就是创作的力量更多地是来源于技巧而不是来源于精神。如果说倾向于"写对位"可以认为是一个足以形成一个乐派的结实纽带的话,我们考察一下这一派中比较不复杂的成员的音乐,真相就令人痛心地暴露出来了。关于这方面可以举两个极端的实例:费鲁奇奥·布索尼(1866—1924)的《对位幻想曲》——这部作品显然是作曲家的编辑工作的结果,是布索尼编辑巴赫键盘作品中的一个暗淡无光的和完全不适当的插曲,而竟有人(指莫泽尔)称之为"巴赫的《赋格之艺术》的加冕之作";还有夏尔·玛里·维多尔(1845—1937)所写的任何一篇"为管风琴作的交响乐"。这是想象力平庸且贫乏、而在对位上苦心经营而成的作品,单从其名称上就已可看出它的虚假性来了。

里格的作品不是这样容易把握和判断的。我们以前曾提到过他的复调性质,谈到他的复调主要是由迅速变换的和声进行造成的结果。这是印象主义在德国的相等物,因此,里格是德彪西的真正的对等人物;但是德彪西是按他自己的原则成长的,而里格则一直在追求着那些曾一度鼓舞着德国过去的大师们的理想。他找啊找啊,但每当他以为找到了他所要找的东西时,他就发现他找到的完全是另外一种不同的东西,于是寻找重新开始。这样经常的流动使他的艺术无法深深扎根,使他的艺术像发烧一样不健康。他抓住德国巴罗克时期的优美动听而丰饶的艺术来使自己稳健一些,但是那种艺术对他来说只不过具有一种象征的意义罢了。当他的同行们都受到文学潮流的强烈冲击时,里格很奇怪地保持着"文盲"状态,生活在新巴罗克时代的真空地带里。这种情况特别突出地表现在他的二百多首歌曲作品——其中有些是优美动人的——中,它们暴露了对文学价值完全缺乏感觉。为什么里格的作品,不论在许多方面是多么有趣、突出,但却只能感染人的神经而不能触及人的心灵,其原因即在于此。如果我们回想一下18世纪的音乐和音乐家,我们可以说里格之不关心音乐以外其他方面的价值预示着音乐重新返回到音乐本身的倾向,而这是一种完全被文学所包围的艺术的唯一的挽救方法。的确,我们所非常羡慕的那种纯粹的音乐家的修养,那种奇妙的自我满足的状态,甚至新德意志派的最忠实的信徒们也暗中称羡;但是这种绝对的音乐修养完全是依赖于音乐材料的发明创造的,而里格和他的一些同道却完全没有这方面的创造性。他最成功的作品是根据借来的主题写的变奏曲、圣咏前奏曲和其他有现成主旋律的作品。变奏曲是音乐最古老的原始类型之一,自早期琉特琴和键盘乐器作曲家以来,为一切音乐家所喜爱和实践。与贝多芬和布拉姆斯不同,里格和他的伙伴们以纯粹从形式出发的态度处理之,像汉斯立克的美学格言所说的那样——音乐只是音响的运动,他们根据一定主题

所写的变奏曲不是其精神的和诗意的内容变化，而仅仅是用一定材料所作的音乐游戏。即使这样的变奏曲也并不是什么新鲜东西，早先的作曲家们已经非常令人满意地而且很富于艺术性地做过了；而且这种真正的变奏曲要求清楚的调性和曲式的逻辑，展示出同一材料的许多方面，通过精巧的技术作到合理的安排。但是，在里格的变奏曲中，调性不明确，无限的半音音阶转调破坏了这类音乐写作的根本逻辑。这种音乐大都没有内在的创作动力；有用高度技巧辛辛苦苦经营而成的赋格，在慢乐章里则是浓度不同的灰色，在快乐章里则是神经质的激动。他写了很多，但不同的只是情绪，而不是思想内容。

最后，我们到达只能读不能听的音乐。里格的庞大的《赞歌第一百首》就是这样的作品，它的结尾有一首八声部的赋格，用了大型的、生动的管弦乐队的伴奏，在这声音的海洋里作曲家抛进了由铜管乐队奏出的圣咏《上帝是我坚固的保障》。和铜管乐器的金属声音相对抗的数百名歌手的歌声听起来好像是咬字不清、吞吞吐吐的声音。人们看见歌手的嘴在动，但却听不出歌调，旋律线找不到了。所有这一切，并非只是由于音响过大和音乐材料缺少，这主要是完全缺乏精神上的信念和计划的结果。圣咏在这里只是一种姿态，它只不过是用来扩大音响而已。

当别的作曲家都在为生活与艺术的问题折磨自己的时候，理查德·施特劳斯却从一切神秘的和形而上学的束缚中自我解放出来，他利用这一世纪以来所产生的一切进行了一次技巧的综合，从而成了走向没落的世纪的最伟大的炫技专家。在这里，"炫技专家"不是贬词，因为技巧发展到如此高度，就是艺术。况且，施特劳斯和拉威尔不同，拉威尔到了他的后期变成了一个管弦配器家，他以高超的技巧操纵着他的多头管弦乐队，但缺少精神信念，最后为别的作曲家的作品（穆索尔斯基）配器，或写些适应现代电影剧院的乐队的花招（《波莱罗》）；而施特劳斯是抱着来自音乐家的老传统信念来享用这种技巧的。当然，在他对一个世纪以来的音乐所作的综合中丝毫不包含古典主义和浪漫主义的精神内容。既没有它们的问题，也没有它们的欢乐，而是把它们的一切表现手段，极其自如地在音乐上健康地、冷静地加以发展，成为一种得心应手有高度的专门技巧。值得注意的是：施特劳斯的创作活动是从门德尔松开始的，门德尔松就是一个无瑕可指的技术能手，施特劳斯的早期作品是真正的门德尔松翻版；后来在亚历山大里特的影响下，他皈依新德意志派，在 90 年代初成了新德意志派左翼的首领。这样的发展完全是合乎自然的，因为神秘主义对于他的心灵是格格不入的（人们不可因他写了《查拉图斯特拉》而有所误会，须知这部作品是附带小辞典的神秘主义），他是只抓现实的、可见的事物。因此，他兴致勃勃地勘探着一切不同的风格。但和马勒不同，他总是毫不受伤地呈现在人们的眼前。他不是满载沉重过去的回忆，而是携带着一口袋新鲜的妙技走上征途，因此施特劳斯具有民众讲坛式的强大的体魄的和雄辩的才能，有说服力，有鼓动力；装备着这些坚固的武器，他参加了在音乐的十字路口发生的每一场争论。这样，他为了新德意志派的延续，试尽一切可能的渠道。他没有良心上的不安，没有预先定好的理论框框、社会责任或世界观来约束他，因为他是一个音乐家，他喜欢音乐，他喜欢的是现实的这样的世界，而不是它应该是的那样的世界。我们可以说，事实上也的确如此，即：施特劳斯常常试图用巧妙的词藻来掩饰他的缺点，但是他热爱生活而且希望生活，而另外有些人则移步走向坟墓。

997

施特劳斯在试写了一些交响乐、四重奏和钢琴奏鸣曲之后，他清楚地看到写这类作品是没有用的。他的本能警告他，在他所处时代的音乐思想和理想与这些传统形式之间谋求调和是不可能的。同时，他意识到李斯特的方向是唯一可走的新方向。因为他不是一个梦想家，因为对于他，除了可以感触到的现实之外，生活是不存在的，所以他不能走李斯特的道路，李斯特是一个写不加说明的音诗的作曲家，所以他就赞同柏辽兹的现实主义；但是除了他后期有某些出人之外，

他以极其完美的音乐修养所执行的这种现实主义却与其说是遵循了柏辽兹的方案，不如说是更接近于李斯特的方案。因此，专门的技巧性在他的创造中变成了艺术，因为近代作曲家中没有一人能像他那样胸有成竹、生气勃勃而又有高度音乐修养地来处理管弦乐队；他的管弦乐队演奏起来仿佛真是乐趣横生。他的现实主义包罗万象——从轻松幽默到歇斯底里式的古怪乖癖。别的作曲家在作品中反映神经质的、颓废的东西，其目的是为了激起在艺术与生活中的积极信仰，而施特劳斯则故意表现这种精神状态，采取冷眼旁观的现实主义形式而不是把它当作一种痛苦折磨的经验结果。和李斯特的音诗不同，施特劳斯的音乐不仅要求有一个标题，而且要求有音乐内容的细节介绍，听者必须按照说明一步一趋地去听。乐曲题材的详细解说是作曲的组成部分和美学因素，如果没有了它，乐曲的意义和连贯就受到影响。许多施特劳斯同代的作曲家所无法解决的有关曲式的重大问题，施特劳斯就用这乐曲说明来解决。情节的每一段落有具特征的动机为记，这种办法来自瓦格纳的体系。这种解决办法并不是很高明的音乐上的解决，因为不可能让音乐来表现命运（《死与净化》）和经验（《英雄的生涯》）。音乐可以表现由于命运的打击所引起的或某种经验所引起的感情，因为我们的感情是我们经验的总和，但是我们的多种多样的感情又自行归结为少数几种类型。如果说音乐的最强大的力量在于表达一切事物的思想内容，不像其他艺术那样局限于其所联系的形象——如生活本身，那么，反过来说也是对的：要它来把思想转变为一个具体的、可以理解的现象，它却是无能为力的。19世纪和20世纪初有许多作曲家都觉悟到这种办法行不通，但是当他们返回到“绝对音乐”的时候，他们试图采用过去的形式与语言，也是徒劳无功而同样遭到必然的失败。因此，施特劳斯的解决方法证明还是比那虚假的奏鸣曲之类的东西行之有效，而且对任何人也更容易理解。另外，再加上他那异乎寻常的管弦乐队，他运用自如，凡他写在纸上的都合乎作者的真实意图，在任何情况下都能如响似应地效果良好；他的主题的创造性一般比较陈腐，但永远是坦率的，而且常常神气活现，标志着一个无拘无束的心灵。施特劳斯把瓦格纳的技巧发展到了顶峰；和他相比之下，其他崇拜瓦格纳的人都说不上是瓦格纳的弟子而只好说是他的牺牲品了。当然，在施特劳斯的艺术中也有它的阴暗面，因为在《梯尔·欧伦施皮格尔》那首潇洒的管弦乐谐谑回旋曲之后，他接着写了内容空虚、形式散漫的《阿尔卑斯山交响乐》，从此以后，一直到奥理格的蒸汽机史诗，这首作品最足以显示出这类标题音乐的彻底破产。他的其他交响诗都有优点——特别是《唐吉诃德》，是一套变奏曲，也就是说是一部具有轮廓相当清晰的“曲式”的作品——但常常陷于追求音乐所不能做到的东西，如《查拉图斯特拉》。

有人曾把施特劳斯比做哈塞，这种比喻是恰当的，因为18世纪偶像人物的这位19世纪的同胞，天生就热爱他的技艺的大师，他懂得听众，知道怎样满足他们的要求。哈塞亲眼看到莫扎特的成功，而施特劳斯和哈塞一样，他在理应归属的时代之后继续活了一个世纪之久，从他自己的独立堡垒里观望着20世纪音乐的前进。

998

歌　剧

歌剧在世纪之交也呈现出分化的景象。一方面是完全占统治地位的瓦格纳派，他的信徒根本不容许有什么个性的表现，也不许有任何风格上的“缺陷”。唯一一位具有独立精神的科内利乌斯，在新德意志乐派的大海里勇敢地坚持自己的主张，可是瓦格纳的信徒们却以慈善和正义的

名义把他的歌剧作品按照瓦格纳的精神重新配器。另外一方面是萨尔杜和布律诺的真实主义迅速地招引了一群追随者，如莱翁卡瓦洛、马斯卡尼、普契尼、达尔贝和其他一些较小的作曲家；但到了普契尼的《西部女郎》(1913年，台本作者是贝拉斯科)，这种流派已经完全衰落，虽然直至今日还偶尔有人试写真实主义的音乐戏剧。理查德·施特劳斯站在这两派之间，力图结合二者的长处。交响乐作家追求预先设想的风格的哲学在他的歌剧创作中减少了，施特劳斯在按正统的瓦格纳方式做了几次不成功的尝试之后，就致力于"乐剧"(至今音乐著作家仍这样称瓦格纳式的歌剧)与莫扎特式的"歌剧"的结合。不用说，这是一个危险的工作，虽然他有非凡的技巧，能把宣叙调改变成迅速运动的管弦乐织体，能把咏叹调改变为宽广的歌调旋律；前者不停地转调，后者保持在一个主要调性上，采用流行曲调，但是情景并不动人，而在《玫瑰骑士》中，简直是矫揉造作了，是擦了胭脂和口红的莫扎特与约翰·施特劳斯。喜剧处理得很好，作曲家的技巧放射着光彩，然而在《费加罗》中的小粒的但是纯真的宝石，到了《玫瑰骑士》中则成了大块的莱茵河岩石，而在化装舞会厅里随着维也纳圆舞曲之王式的曲调成对成双的翩翩舞姿的确和传统风味有所不同。在其他歌剧作品中，特别应该提出的是《莎乐美》，它的台本采用了原著，而音乐却能把台本的气氛通过音乐忠实地传达出来。这个时期的狂乱倾向在这部作品中达到了高峰，在《埃莱克特拉》的某些地方也表现了这种倾向。 999

虽然施特劳斯把瓦格纳的技巧发展到了命定的绝境，但他并不同意瓦格纳关于舞台在歌剧中的作用的见解；他的管弦乐队在歌剧中无论在情绪方面或在形式方面，显然无疑仍受到控制。事实上，他把瓦格纳在得意忘形时所做的事加以系统化，亦即把交响诗戏剧化了。因此，施特劳斯的歌剧甚至比瓦格纳的歌剧更加是管弦乐的歌剧。他的旋律可能陈腐不堪，点缀着刻板的和声，有时下降到巴恩比赞美歌的水平，因而破坏了有些关键性的场面。他写的声乐部分不是用音乐转译人物性格，而只是综述剧中人的内心活动，它们在声势浩大的管弦乐的猛烈冲击下一直在努力奋斗，保持自己的地位。

另外一派歌剧将法国大歌剧和真实主义相结合，其首要人物是贾科莫·普契尼(1858—1924)。在世纪的转换期，普契尼是深受听众崇拜的偶像。他是一个彻头彻尾的歌剧作曲家，比同时代的任何作曲家都更熟知戏剧效果和成功之路。这种准确可靠的本能——甚至从他选择的台本也可以看得出来——是意大利的伟大的传统赋予他的主要遗产，但是普契尼并不是一直毫无条件地忠实于这一伟大的传统教义的。他从威尔第更多地学到皮毛，而不是本质，而从真实主义中他学会了运用粗暴的、往往是肤浅的"浓重"效果；另外一方面，他从法国人那里学到了许多东西，他学会了比才的经济戏剧手法，从马斯内学到了多愁善感的抒情性，从德彪西学到了丰富的色彩。真正戏剧的集中性是普契尼的晚年才做到的，但是他的有效果的戏剧创作技巧，他对于人声及其在歌剧中地位的理解，他对新的色彩、想象、手法之敏感，尤其是他的丰富的旋律创造性、有趣的和声、明智但不浮夸的配器，都是在他早期作品中出现的优点，证明作者是一个天才的、卓越的艺术家。异国情调的色彩逐渐笼罩了他的舞台，这是他为加速他的舞台血液循环而下的一副颓废剂，他从喜歌剧的古老的、无穷的矿藏中抢救出滑稽的、古怪的、奇异的因素，并能加以巧妙熟练的运用。但是早期大师的健康的幽默以及威尔第真正的浪漫主义在他的作品中由于异国情调的颓废刺激而变得苍白无力；在威尔第的戏剧中是火一样的热情，到了普契尼的戏里就更像是歇斯底里的发作。《艺术家的生涯》中的青春热情、活力和抒情不久就沉入于衰弱无力的"小巧纤细"之中；从《托斯卡》和《蝴蝶夫人》开始，服装变得更突出了，同时又勉强加上地方色彩，但是这些作品仍然还是好的戏剧，也保持着歌剧艺术的本色。普契尼的晚年，再度找回自我，写 1000

了阴森但又富于幽默的《贾尼·斯基基》，这是一部作者抱着对音乐戏剧创作问题的深刻见解写成的近代喜歌剧。

19世纪歌剧的几种主要类型的发展可能性，已由施特劳斯和普契尼发挥尽致了。可以看得很清楚，瓦格纳的乐剧主要是一个人的成就和风格，不可能继续下去，因为它不是不受时间限制的、普遍性的。瓦格纳的浓重阴影就好像古代侵入罗马帝国的阿蒂拉马一样，凡是经它踏过的地方是长不出草的。有一群模仿者追踪他的足迹，但是他们只是一套复杂而又天真的戏剧做法体系的继承人，他们未能在瓦格纳所停步的地方把音乐剧向前推动一寸。在意大利，威尔第虽然再次肯定了歌剧的伟大传统，但是占优势的潮流仍然是倾向于大歌剧和它的真实主义变种；而在法国，总的倾向是与马斯内一派合拢，另外有一些像丹第那样的作曲家们，迷失道路走入瓦格纳的阵营。（德彪西的《佩里亚斯与梅丽桑德》是一部独特的作品，需要个别论述，见后）典型的大歌剧式的作品如达尔贝的《低地》、拉博的《马鲁夫》、杜卡斯的《阿丽安》、布索尼的《图兰朵特》是不能用所谓的"现代音乐"伪装掩饰起来的。

歌剧的这种停滞不前的状况，原因很多。其中之一是作曲家和台本作家不懂得歌剧有它自身的美学，它是不能从话剧的角度来对待和理解的。音乐高度加强情感的价值仿佛好像是通过放大镜来看歌剧人物的变化中的感情状态一样。因此，一出话剧不能不加任何改动就配成歌剧。台本的价值在歌剧发展史的不同时期因戏剧与音乐之间的关系变动而有所不同。上一代作曲家似乎认为用来配置音乐的戏剧必须是在多情善感的感情范围内活动的戏剧，这也就是说温情脉脉的抒情世界是不以因果关系为依据的。但是他们忽略了这一事实，音乐具有一种倾向，总是强调一个动作的情感内含而不是该动作的实际内容，因而这实际的内容必须具有特别的潜在意蕴。而且这一动作还必须带有一定的哑剧造型性，因为在歌唱中交待清楚是有困难的。基于以上事实，开动脑筋的台本作家就不得不精心而详尽地策划他的故事情节和舞台动作，力图抓住其最重要的时刻。纯粹叙述性的角色在歌剧舞台上总是令人生厌的，刻画人物性格时只有在保持抒情时才能成功。一切重要的情节在舞台上必须通过表情动作交待清楚，不可留下任何任人推测猜想的东西。中间或侧面的穿插场面往往使许多作曲家和台本作家滥用色彩花哨的附加品，从而伤害了整个作品的易解性。艺术上的经济原则反对把不能有机地利用的动机引入到主要情节中。穿插进来的人物可能使听者暂时觉得有趣，但如果他不能把他们纳入戏剧发展的轨道时，他就会感到烦恼。另外，仅仅为了把剧情从死胡同里拖出来而把人物搬上舞台，也一样是错误的。18世纪的歌剧能使音乐跟上实际生活的速度和色彩，它用的是所谓"干"宣叙调。18世纪和19世纪初的作曲家也很喜欢在歌剧的结构中插入对话，而当环境和心理状态允许或需要时再恢复到音乐。如今，我们在歌剧院里为对白感到羞愧；我们把对白掩盖起来；我们忘掉了歌剧是带音乐的戏剧，而不是表演歌唱的借口。虽然宣叙调能把单个场景联在一起，但古典歌剧中大规模的、热闹的终场也与剧情和生活紧密相联，这就驳斥了一种理论，说宣叙调是戏剧情节的唯一可能的音乐表现。从所有这些事实中可以得出歌剧写作中的规律，即在剧词中既不可抒情过多，也不可叙述过多。

评论家和作曲家不曾注意到人们既厌烦心理学的主导动机歌剧，也厌烦空洞的大歌剧，同时人们也渴望在歌剧中不要剧词每行都有哲理，每一个和声都隐含着什么用意。有一种歌剧是可以用来挽救的，这就是喜歌剧。每当高风格的音乐戏剧走入绝境时，喜剧性的歌剧就解救了它。威尔第的真正的莎士比亚式喜剧《法尔斯塔夫》对于一切理解并喜爱戏剧的作曲家来说都是一个启发。施特劳斯在写了一连串的大型音乐剧之后，又重新回到18世纪式的歌唱剧，而在他的《阿

里阿德涅》中，试图作出现代的德国喜歌剧，他缩减了管弦乐队，并使剧中人有歌唱的机会。普契尼在写了一辈子现实主义的"含泪喜剧"之后，抛弃了斯克里布和萨尔杜的向导，背离了大歌剧，写出了上面提到过的由意大利伟大歌剧传统哺育的《贾尼·斯基基》。这些作品也许不代表什么伟大的艺术，但它们表现了一定的艺术完整性，而且预示了歌剧战线上的必要的并即将来临的重新调整。但这只不过是一个开端，一个标语口号，有待于20世纪把它付诸实际行动。

舞蹈音乐与轻歌剧

在音乐历史的全部过程中，音乐一直是和舞蹈相联合的，这是一种天然的、不可分割的同盟，因为节奏是两者的共同根本要素。特别是在民间艺术领域中，音乐和舞蹈是一同培育起来的，所有各国民歌的大部分都包括舞蹈歌曲。到了文艺复兴时期，随着社会生活的巨大发展，舞蹈被从一种无言的娱乐提升为一种复杂的社交游戏。正像古老的器乐来自音乐铿锵的舞曲一样，这新的、较高一级的舞蹈艺术产生了极其多样的器乐形式。很奇怪的是，这些新的器乐形式并非是直接在舞厅中发展起来的；舞曲是风格化而且作为独立的器乐曲继续发展的。这种风格化了的舞曲形成了组曲——这是巴罗克时期器乐曲中最高品种之一。但所有这一切都是一种独立的、高度发展的、优美细致的艺术；真正的舞蹈音乐衰落了，缩小到一种很谦虚的地位。这是可以理解的，因为一种艺术的、仔细的舞蹈设计要求形式上的限制，只有在严格组织的形体舞让位给"自由的"方块舞之后，真正的舞蹈音乐才能得到进一步的发展。德国南部和波希米亚作曲家们所写的刚健的小步舞曲和"连德勒舞曲"的确是不同于洛可可风格的宫廷舞，它们纵然有许多带有交响乐的气息，但是也有许多无疑是农村舞曲，正如舒伯特在奥地利农村中所搜集的那些舞曲一样。

正如我们反复看到的那样，艺术和文明总是紧密相联的。舞蹈音乐是娱乐音乐，它比其他任何类型的音乐更为着重强调几乎是属于身体的感官特性。艺术音乐直接为舞蹈作伴奏是在拿破仑时期以后，人民群众对娱乐消遣的欲望显著突出的时候开始的。维也纳由于长期以来就具有着爱好音乐的多民族的民间舞蹈，所以成为发展这种新兴艺术的合理的地点，但是那些近代艺术的舞蹈音乐"第一个"突出的例子却是来自韦伯笔下。《邀舞》(1819)轻柔优美，但又粗犷威风，几乎一下子就扫光了宫廷华美风格的残余，使之变成了过时的假发和装饰轻剑。从《邀舞》开始了新型的舞蹈音乐，立刻又产生了两种不同的类型，一种是特性乐曲，另外一种是直截了当的舞曲，大体上都是隶属于圆舞曲范围之内的。这里我们没有必要评述这时期——从肖邦到布拉姆斯——所产生的许多引人的舞曲作品；它们都属于艺术的最高领域。但是，一些比较不重要的作曲家就不同了，他们逐渐下降到了沙龙音乐的领域里。沙尔文卡兄弟——菲利普(1847—1917)和克萨维尔(1850—1924)，以及莫里茨·莫什科夫斯基(1854—1925)的舞曲，听起来好听，但有些像搀了水的浪漫主义。 1003

圆舞曲的历史是维也纳历史的一部分。约瑟夫·兰纳(1808—1843)、老约翰·施特劳斯(1804—1849)和他的儿子小约翰·施特劳斯(1825—1899)概括了圆舞曲的全部发展史。除了这三个重要作曲家以外，所有其他人都是配角。复辟时期有些多愁善感的、风花雪月的浪漫主义在兰纳的作品中有所反映，他的作品优柔梦幻，但老施特劳斯的作品却充满活力和生命力。他们的圆舞曲形式结构相同，包括五个段落，前面有引子，最后有尾声。但兰纳的作品强调的是抒情的旋

律,而施特劳斯则喜欢尖锐的节奏和鲜明的管弦色彩。兰纳死后,施特劳斯占了统治地位,但立刻就遭到他儿子的挑战,他儿子有自己的乐队。这时音乐又受社会条件的支配。奥国首都变成了一个国际社会的中心。原来维也纳市民那种出了名的听其自然的气质,那种在舒适的家庭中的音乐聚会,让位给豪华的舞厅中的五光十色的社交活动。一切都变得更热闹华丽、敏感而精神了;奥地利野花的花束为巴黎的香水所代替。显然小施特劳斯从旧风格中保留精华,把兰纳的柔和旋律和他父亲的刚劲节奏结合在一起,同时从外部和内部扩大形式。施特劳斯以前所未闻的产量和速度写了成百上千的舞曲,但是他的艺术一直保持着新鲜和青春,它的新鲜性保证了它不脱离原来的目的,不失掉其舞曲的本色。虽然如此,从舞厅引入剧院这决定性的一步,却是由小施特劳斯走出的,在他手中,圆舞曲转变成为维也纳的轻歌剧。

1004

施特劳斯的《靛蓝》(1871)是第一部轻歌剧,它一开始就带来了毁灭这种类型的歌剧的一切因素:无聊的情节、枯燥的内容、多愁善感的虚情假意、至多只是漫画式的人物性格、歌曲的歌词贫乏、勉强发明出来的笑料、为了讨人喜欢还加上趣味的佐料。今天轻歌剧是离不开这些特点的,这种体裁是无从和旧时的歌唱剧相比的,歌唱剧没有这类缺点。很不幸的是施特劳斯从来没有找到过一个好的台本,他出色的音乐才能只能在《蝙蝠》这部作品中得到尽情发挥,这部作品将一直是最优秀的德国轻歌剧。一切后来的轻歌剧作曲家们所不能够理解的——舞蹈中的戏剧性——在这部作品中极其巧妙地展示了出来。舞蹈变成了戏剧性的气氛,在第三幕中守监人的音乐哑剧表现得最为出色,简直可与《工匠歌手》中的贝克麦萨相媲美。在施特劳斯的其他十六部小歌剧中,应该特别提到的是《吉卜赛男爵》,作者力图把它写成一部真正的喜歌剧,主要由于台本的缺点而受到挫折。

无论是施特劳斯同时代的同行们还是后继者都不能与他的艺术相匹敌。卡尔·米罗凯尔(1842—1899)可能是其中唯一的一个严肃艺术家。他的许多轻歌剧中有两部(《穷学生》和《可怜的约那坦》)充满优美的音乐。在他之后,在艾德蒙德·艾斯勒、列奥·法尔、雷哈尔和奥斯卡·施特劳斯(与前述施特劳斯家族无关)统治下的维也纳戏剧商业输出产品中,轻歌剧走向衰落。从奥·施特劳斯开始了用音乐喜剧榨取利润的经营。租一家剧院,把一部成功的轻歌剧拿来演上一百场或一千场,直至没人再看了为止。我们也许为这种情况感到痛心,但是显然这种低等歌剧如果不能满足广大听众的自然要求就不能存在,而我们代表"较高级"的艺术的作曲家们却拒绝满足他们这种艺术趣味。广大听众的这种欲求也正是导致歌唱剧、喜歌剧、萨苏埃拉和歌谣剧的产生的。佩普施、希勒、罗尔青以及许多其他有才能的作曲家曾理解到这个问题,并且用通俗而又有艺术感染力的作品迎接了这个挑战,但是一旦当他们后继无人时,当无人追随蒙西尼、萨里文和我们下面将谈到的一些法国作曲家的足迹前进时,通俗的歌剧舞台上就被来自大都市的低级艺术产品所占领了。

不幸的是这种损害不只限于歌剧舞台。从歌唱剧和喜歌剧传到群众中去的许多歌曲对民歌宝库提供了很大的贡献。群众是爱唱歌的,但是他们天然的创造能力早已消灭了,他们剩下的只是对歌曲和音乐的寻求以及很容易走入歧途的爱好。希望在公立学校的一般音乐教学中培养对优秀音乐的喜好,完成这现代教育工作中最重要的任务之一。

1005

法国轻歌剧是在完全不同的情况下开始出现的,促使它产生的动力不是来自音乐,而是来自文学,这一事实保证它具有了维也纳轻歌剧享受不到的优越性。

写歌剧《卡门》台本的两位有才能的作家梅拉克和阿莱维,于1860年建立了合作关系。他们合作初期的最成功的作品之中,有一部是喜歌剧台本《美丽的海伦》(1864),其后还有其他几种,

都是由雅克·奥芬巴赫(1819—1880)配曲。如果我们认为事实上这些轻歌剧是最驰名的、最流行的,也许是奥芬巴赫最优秀的作品,他们当然应该感谢他们的台本作家;不用说,歌剧台本的质量对于写歌剧总谱的作曲家来说是何等重要。只要是梅拉克和阿莱维给奥芬巴赫的歌剧台本,结果总是能成为一部艺术作品,具有艺术所要求的一定的约束。一旦奥芬巴赫同别的台本作家合作,他们的产品就变得庸俗。梅拉克和阿莱维限制在次要地位或至多不过是暗示一下的东西,他们的模仿者却极尽夸大渲染。总之,如果说近代法国喜歌剧的创造大部应归功于它的最初的台本作家,也是不过分的。

奥芬巴赫是科隆犹太教会合唱指挥的儿子,幼年去了巴黎,在巴黎音乐院学习了一些时候,当上了喜歌剧院管弦乐队的成员,后来在不同的剧院担任指挥和舞台监督,演出他自己的作品。奥芬巴赫音乐的特点是富于光彩、精神焕发、优美雅致、轻松讽刺,也许有时轻浮、辛辣和夸张,但十分动人。他的作品中那种冒险和调侃的因素仿佛带有冷嘲热讽的味道,特别是对于德国和英国听众来说更是这样,但是这位对第二帝国这座傀儡剧院特别熟悉的专家只是感觉到这个时代的人物太渺小了,根本不足以引起悲剧性的伟大感情。他亲身经历了拿破仑第三的巴黎轻浮放荡的生活,他以辛辣和幽默嘲笑了它,却又仿佛享受着其中的乐趣。他能看到在纵情欢乐下的悲哀,《霍夫曼的故事》就是很好的例证。

奥芬巴赫创作中的音乐才能和技巧,至今不仅无人能够超越,甚至无人可与其相比,堪称近代轻歌剧的典范。他那小巧玲珑的形式、轻佻或略带淫荡的舞蹈,厚着脸皮讨人爱好的旋律,俏皮而出色的朗诵,生动活泼的节奏,光彩、爽朗但又灵活的配器,迄今并未稍减其新鲜感。如果现代的演员和导演不在剧中过多增加牵强的现代性旁白,有些戏则至今仍然葆其青春,如《奥尔菲斯在地狱》、《巴黎生活》、《杰罗尔斯坦大公爵夫人》及许多其他。例如《美丽的海伦》就是对政府全部制度和对神学的滑稽模仿与嘲弄,如为了加强喜剧性而加以变化,很令人惊讶地会接近希腊喜剧的精神。19世纪末写戏的文人们许多廉价的滑稽模仿与这种带学者风度的嘲弄相比是不可同日而语的。

1006

在奥芬巴赫的继承者之中最突出的是夏尔·勒科克(1832—1918),巴黎人认为他是奥芬巴赫的合法继承人。虽然他不如奥芬巴赫那样有独创性,但他的音乐很吸引人而且写得很精巧。奥芬巴赫的影响不仅限于法国,甚至在维也纳也可以看到。在维也纳有一位达尔玛奇雅出生的作曲家弗朗茨·冯·苏贝(1819—1895),成功地把法国轻歌剧的高超技巧和形式应用在维也纳旧有的轻歌剧中。苏贝保持了典型的地方色彩,写出了可喜的作品,它们与其说是轻歌剧,不如说更接近于喜歌剧,和奥地利轻歌剧工业的空洞肤浅的产品毫无共同之处。

教堂音乐

在李斯特的两个清唱剧中[①]——这种从巴罗克时期的后期已经特别和新教具有联系的教堂音乐中,重新出现了天主教的精神。它们在信奉天主教的地区引起反响,这是可以理解的,有一个时期,我们看到在天主教作曲家的手中清唱剧又繁荣起来。虽然对它们的直接后代来说,李

① 见本书,第858页。

斯特的清唱剧是新鲜而卓越的，但实际上这些清唱剧是法国音乐中的一种倾向的结果，显然受了柏辽兹的《基督的童年》的影响；在法国，清唱剧一向比较流行，在拿破仑时代之后，随着浪漫主义的精神思想又重新兴旺起来。例如圣－桑的一部拉丁语圣诞清唱剧写于 1854 年，亦即未受李斯特影响之前。一般而论，这些法国人写的清唱剧，纯器乐部分比合唱部分更出色。弗朗克的主要合唱音乐作品《至福》虽然因处理歌词欠妥，冲淡了它的含义，使作品明显缺乏清唱剧所要求的史诗性气魄，但是在法国清唱剧中还是比较突出的。另外，蒂内尔(1854—1912)和皮埃尔·伯努瓦(1834—1901)所写的清唱剧虽然具有一定的抒情性，但同样缺少气魄。所有这些作曲家都被瓦格纳迷住了，他们没有亨德尔时期那样的合唱创作修养——只有布拉姆斯有这种修养。他们倾向于装饰性，走向戏剧性，这种做法对与南方天主教对立的北方新教不相符，但他们走得还不远，还没有走那最后的一步，这一步留给古诺——特别是马斯内去走了。 1007

亨德尔在英国使清唱剧成为民族的传统，虽然直到 19 世纪末为止，英国清唱剧的成功作曲家都是外国人。只有在萨里文的康塔塔和清唱剧中才有明显的英国民族特点。门德尔松的柔和的旋律虽然适合英国人的口味，但新德意志派的歌曲式的、讲话般的旋律及其加强了器乐伴奏作用的清唱剧很快就受到了英国人的欢迎。优良的合唱传统从未中断，所以保护了柯文、麦肯齐、斯坦福和帕里等人的作品，但他们的作品缺乏力量，常常堕落为仅仅是循规蹈矩的学院派，到了埃尔加才得以克服。埃尔加的《杰隆修斯之死》是这一时期中一部能够脱离英伦三岛的局限、有新鲜气息的英国清唱剧，但同样缺乏史诗的力度，因为占统治地位的情调是柔媚可亲。《杰隆修斯之死》中很多音乐仅仅是写得流畅而已，令人惊奇的却是在那些平静沉思的场面里——如杰隆修斯之死的场面——埃尔加却能从技巧和风格方面的陈词滥调中解脱出来。他的旋律结构清晰，音响优美的合唱使人想起门德尔松。同样，霍雷肖·帕克的著名清唱剧《最新时代》也具有精巧细致的合唱笔法和抒情法，但也缺乏史诗性的宏伟气魄。

当看到这些为数不多的康塔塔和清唱剧时，也许会以为那曾不仅是教会而且是整个音乐文明的骄傲的音乐——非礼文性的新教教堂音乐的各种重要形式的音乐作品已经绝迹。其实不然，这类音乐，包括无伴奏合唱的经文歌、赞美歌以及其他不同类型的作品，其中还有为新教教会用的弥撒曲，从门德尔松到里格，在整个 19 世纪中写了很多。失掉了的是新教教会的精神，是那过去激发人们写出伟大的宗教艺术作品的对宗教思想的信念、领会和欲望。整个 19 世纪在试图恢复这宗教思想中消耗了它的宗教力量。19 世纪只有两位作曲家谈得上继承了过去教堂音乐的伟大传统，那就是门德尔松和布拉姆斯；对于其余的作曲家们，我们可以说教堂不过是一切不适用于剧院或音乐厅的音乐避难所而已。浪漫主义时期新教徒的多情的“天主教化”以及熟悉过去伟大成就的历史性的努力也取得了一定的成果，前者表现为在教堂音乐中注入了甜蜜的、多情善感的音调，可举包特年斯基、弗朗克和赖因贝格尔三人为这类宗教音乐的典型代表；后者表现为走向另一极端——只写复调音乐。英国和美国的作曲家成功地结合了两者。在天主教精神的 1008 里格的教堂音乐中，历史主义的强烈倾向特别明显，他的教堂音乐完全是为新教仪式而作的。他所追寻的是路德众赞歌的幻象以及巴罗克时代的刚毅的教堂音乐。但历史主义不是创造性的、活的艺术。一切被我们重新发现了过去的伟大艺术的重要学术研究、许多教育机关、宗教音乐的学校、专门演唱最好的宗教音乐的大学宗教合唱班，一切对教会的规章制度的信仰，一切对宗教音乐的纯洁性和崇高性的誓愿，都替代不了对宗教的深刻信仰，因为教堂音乐的问题就是教会本身的问题。我们可以通过对过去伟大教堂艺术进行正确而具有高度艺术水平的演唱从而完成一项严肃的文化事业，但是宗教毕竟不是怀旧考古的，它必须是活的，能够激发出活的艺术来的。

因为没有统一的教仪而导致新教教堂音乐的衰落，而天主教因为有世界通用的教仪，所以保证了其教堂音乐不受时代的冲击。这并不是说天主教的教堂音乐比近代新教音乐优越，因为它也和新教一样在衰落，但它一直总有一个可以恢复的、明确的理想，因此，在整个19世纪中，新教在努力追回宗教音乐的原有精神。在天主教的领域中也同样有这种紧张的活动，在起初也有一定的效果，但是在新教的努力中也显然具有追求古风的特点。

以前我们曾论述过浪漫主义色彩的帕勒莱特里那的复兴和凯基利恩主义的兴起。① 这样一个深受固定宗教美学信条制约的运动必然缺乏批判的眼光，而格里高利圣咏所急需的改革，是由有权威的宗教音乐中心拉蒂斯本来执行的，不幸他们所根据的是《梅迪契版》② 及其他来源，这些来源的舛误，很多学者是知道的。但是学者不被重视，所以这严肃的改革活动在整整一个世纪中走入歧途。由于提出了文艺复兴时期的不甚明确的无伴奏合唱的理想，所以就出版了大量音乐学版本的曲献，同时热衷于严格的调式，对位的风尚又盛了起来，从而使富克斯和他所著的《艺术津梁》成了一切有关作曲事务的绝对权威。③ 当然，这样一种方针，只能产生古老风格的教堂的"实用音乐"。

在拉丁语系国家里，教堂音乐复兴的欲望受历史主义的影响和对古老复调音乐教条崇拜的影响少得多。法国和意大利的教堂音乐家首先面向格里高利圣咏曲调，一般都不关心复调音乐，法国忙于出版给圣咏曲调配上的形形色色的不协调的管风琴伴奏；在意大利则忙于进行严肃的初步研究，导致教皇庇护十世的重大改革。出于同样的精神，庇护九世于1868年革新了拉特兰大教堂的咏经学校，在米兰、罗马和威尼斯建立了研究和传授宗教音乐的学院，威尼斯的一所是由萨尔托主教建立的，他就是后来的教皇庇护十世。在最初的这些机构中表现了进行严格改革的思想。1882年在阿莱佐举行过关于礼仪歌曲的会议，会议以建立一个改良宗教音乐的国际协会告终；利奥十三世曾颁布法令限制使用乐器及管风琴（1884），萨尔托主教颁布过一封公函（1895），即是他1903年颁布的重大通谕的先导。

1009

不久，德国凯基利恩运动的精神传到法国，法国有一批围绕在新建的"圣乐学校"周围的作曲家接受了这种精神。但是法国作曲家们并不想陷入古老的无伴奏式的复调音乐中，他们仍然忠于他们原先的理想，集中注意的是宗教器乐而不是合唱。因此，在农村教堂里演奏着用不协调的和弦伴奏的进行曲般的"格里高利"歌调，而巴黎的大教堂则以其一些最杰出的管风琴师而夸耀世界。

古老的凯基利恩派们完全忙于反对"教堂音乐中的半音主义"的斗争，因为法国人在作弥撒时弹奏他们的带世俗气息的风琴曲，唱他们自己炮制的圣咏，这时索列斯米斯的本笃会修士们埋头工作，开始发表他们的长期劳动成果：《音乐古文书》第一卷于1889年出版了。他们的工作引起权威人士的极大重视，以致贯彻德国圣咏学派原则的拉蒂斯本出版商行普斯太特的三十年专利满期之后，没有再延续下去。1903年在庇护克任教皇之后数月，发表了著名的《自救书》，表示要通过接受索列斯米斯所恢复的圣咏，同时和凯基利恩派达成一定的妥协，从而使教堂音乐恢复其传统的尊严。因此，在改革格里高利圣咏的演唱和重新承认帕莱斯特里那式的风格的同时，颁布了一项禁令，禁止"戏剧风格"，教堂合唱班禁止妇女参加，禁用乐器，甚至禁用管风琴。妇女被

---

① 见本书，第854页。
② 见本书，第235页。
③ 除了重新抬出富克斯之外，这一运动还产生了自己的教科书，例如H.贝勒曼的论著《对位》，柏林，1862。

男孩子替代了，在仪式中给管风琴安排了很不重要的地位，在乐器中只容忍那发声被认为近似管风琴的管乐器。

庇护十世的改革只有被或对或错归功于格里高利一世的改革可以与之相比。从1905年起，《梵蒂冈版》给天主教世界提供了一套实用而权威的索列斯米斯圣咏曲集。这个版本之所以著名，教皇之所以不愧为其中世纪的伟大先驱的继承人，就在于其实用的、艺术上的处理，不拘泥于考古学上的细节——这些见于《音乐古文书》的科学性版本中——而且从现存圣咏曲调的多种变体中选择最富于传统性的，也就是最有活力的。对于恢复起来的圣咏的某些特征虽然音乐学界的看法远非完全一致，但这却毫不影响这次恢复在文化和宗教上的巨大重要性。特别使人难以信服的是索列斯米斯学派所采用的节奏原则。另外一个非常重要的问题是关于曲调的伴奏问题。固然，演唱格里高利圣咏的唯一正确方式是无伴奏的歌唱，而且最近我们已经重新获得了我们祖先的那种听赏一个纯粹、单一的音乐线条的能力，这是不可否认的。但许多世纪以来，多声部音乐决定了我们的听觉即使在没有奏出和声的情况下也听到和声。这样的问题应该由在音乐、神学和文化方面具有丰富经验的学者来决定，而不应该像以往那样，由教堂的管风琴师来任意处理。

从教皇庇护十世的《自敕书》中的二十九条，可以看出教堂掌权人的精神，他们不是仅仅在行政上对教堂音乐制定规章制度，而是把音乐看作宗教的一个附属部分对之进行毕生的研究。这位开明的教皇也很了解，在形成他的教徒群众的许多国家之间有着气质上和传统文化上的区别。教皇的传谕中严肃的和有时很严厉的条款中表现出来的与其说是一种法规不如说是一种愿望。教皇曾派遣专使到各主教管辖区去协商，取消了那些为了本教区的利益而他们认为可以删除的条款。这就默认了要完全恢复那不再有生命力的东西是不可能的。排斥帕莱斯特里那以来的天主教音乐的浩翰的曲献是不合理的，这样就贬谪了那些同他们的祖先一样满怀信仰地作过贡献的人们；他们唯一的罪过是他们按照他们所处时代的艺术精神表现了他们自己，而这种罪过却是他们的先辈们——佩罗蒂努斯、邓斯泰布尔、迪费、帕莱斯特里那、拉絮斯和伯德所同样犯过的。不过，在这些可尊敬的作曲家们当时曾是活生生的宗教和艺术，对一个不幸的现代人来说已经是陈旧的古物，是一种任意规定的宗教和艺术的法规。教皇旨在通过追忆和恢复过去的伟大的仪式音乐艺术来加强天主教精神。也许，他希望通过灌输一些在浪漫主义和后浪漫主义时期所失掉的那种英雄时代的教仪力量，在新的世纪中把它重新找回来。由于各教区当局的限制逐渐放松，他的这种希望没有实现，因同样的原因，在新教音乐中也没有实现。17、18世纪和19世纪初的伟大的合唱合奏教堂音乐，再度由李斯特和布鲁克纳点燃，差不多立刻就消沉下去，成了赖因贝格尔和佩罗西之流的暗淡微光；等到人们允许它再度燃烧时，所剩下的就只有灰烬了。

歌　曲

浪漫主义所开创的强烈的文学倾向，它所助长的诗与乐的接近——毋宁说是联合，可能使人期望在浪漫主义后期，在歌曲方面一定特别兴旺。事实上这个期望落了空。

论述舒伯特时，我们曾认为艺术歌曲是诗和乐之间的理想的平衡，是这样一种媒介：它既保持了诗的本性又充分传达了诗的内容，而音乐则形成一种适宜的本体。虽然如此，但在完美的歌曲作品中可以看出重点转移到音乐范围之内了。这并不一定意味着被歌唱出来的词句就必然比

说出来的更动人、更有力；相反，音乐家的处理往往比一个优秀的朗诵者的处理显得逊色，因为歌喉的纯属感官的美可能使诗意变得淡然失色。但是真正的歌曲作家不只是用一个歌唱旋律替代那诗句的美丽的语言旋律而已，他还可能做更多的事：他能够把整个场面重新改造一番，他还能够不仅仅用音乐，而且在音乐之中来对我们表达诗人的情绪和思想。舒伯特是这样做的，舒曼和布拉姆斯也是这样的。

19世纪下半叶，在文学现实主义和戏剧性倾向给音乐各部门施加愈来愈重的压力之下，浪漫主义时期伟大的歌曲作家所取得的诗与乐之间的平衡，逐渐地但又刻意地被改变，这样就产生了现代歌曲。它的开端始自舒曼的一些作品，其歌词（例如艾兴多夫的诗）提供作为几个单元的不同的情绪，它们之间有感情的潜在的发展。舒曼为不同的情绪作了音乐的过渡，特别是在他所写的前奏和间奏中，它们到后来不再仅仅是为了形式上的目的，而且是创造气氛的独立手段。它们开辟了诗所从中产生的世界，把我们带入人身已经无能为力的境界。这是一条通向沃尔夫（1860—1903）的道路。

浪漫主义的歌曲作家，读诗有感，把诗变为歌曲，这歌曲就不再归诗人所有了。沃尔夫还要求另外的东西。他不是重新铸造情绪和思想，他试图引导听者的心灵走向诗的境界。他能够把自己全部投入在诗中；因为在写作一首歌曲的过程中，他和诗人合而为一，诗人的诗实际上成了他自己的创造。他是那样和每一诗人认同，以致他一旦把一个诗人的情绪、想象和气氛表达尽致之后，他就再也不为这个诗人的诗谱曲了。他的整个创作，每组鲜明的特殊风格，是视诗人而定的。这样他为以下诸诗人的诗配了曲：戈特弗里德·凯勒六首、莫里克五十三首、歌德五十一首、艾兴多夫二十首、选自海塞和盖贝尔的《西班牙歌曲集》四十四首、选自海塞的《意大利歌曲集》四十六首，最后还有作为珍品的米开朗琪罗的三首诗。这里每一组诗都代表着他创作活动的一个时期，通常紧接着的是精神上的枯竭，直到重新吃透了另一诗人的意境。这样的音乐对他来说，本身不是目的，而只是增强诗的表现力的一种手段。他是一个吟诵诗歌的歌手，虽然他用他的乐器不只是为了伴奏的目的，而且是作为创造情绪的独立手段。诗是用一种生动的、讲话式的歌曲吟诵出来的，但有完美的诗韵，而钢琴则负责体现诗中的情绪及其起伏变化。这种作品的音乐的真髓在钢琴的部分中，所以沃尔夫称他的作品为“为人声和钢琴的歌曲”，而不是“带钢琴伴奏的歌曲”，这是完全正确的。这样的伴奏在音乐上独立于人声部分之外，但又完全从属于歌词。

1012

沃尔夫之所以依赖诗人，常被解释为出于作曲家缺乏艺术个性。这种说法显然是错误的；这里有着更为深刻的根源。如果我们回过头来再看看这些诗，我们很快就可注意到这里没有最常为人谱曲的诗人如海涅和莱瑙的作品。我们也会发现沃尔夫几乎从来不去依靠主观的抒情性。在歌德的许多诗中他选择了那些第三者在特定场合对我们讲话的诗。在沃尔夫的大多数其他歌曲中也是如此。而正是由于这样，他看上了莫里克的诗，而莫里克的诗是其他作曲家所不喜欢采用的，被认为是不如典型的抒情诗人海涅的诗那样“富于音乐性”。沃尔夫的作曲方法从根本上来说是戏剧的——戏剧抒情性；作曲家先把诗人所表现的环境具体化，然后把歌唱家摆进去。这些环境呈现出来的几乎是歌剧中的角色，这当然不容许随意改动，因此沃尔夫坚决反对把他的歌曲从低音区移调到高音区或反之。我们在这里所看到的是另外一种样式的整体艺术品。沃尔夫是一个典型的文学家兼音乐家的范例，对他来讲，一首歌曲的形式完全取决于诗的“内在的音乐”。从历史上讲，他是德国浪漫主义歌曲作家们的后裔，但他的音乐语言和他的美学信仰却来自李斯特和瓦格纳。他运用钢琴一如瓦格纳之运用管弦乐，钢琴统治着歌曲一如瓦格纳的管弦乐队统治着舞台。但是沃尔夫从未像他的同事们那样把人声当作乐器来处理；他的旋律都是声

1013 乐式的，而且并不难唱(因为他的复杂的和声变化所产生的音准上的困难除外)；另外，钢琴部分虽然起着重大作用，但从来不容许掩盖人声。

布鲁克纳可以说是处于中世纪和19世纪之间的某一地位上的作曲家，而沃尔夫则浑身上下每个细胞都是其所处时代的儿子。他是走向衰落世纪的悲剧性人物，他从德国古典主义的精神宝库中找寻题材，以一种奇怪的、神经质的和牵强附会的方式加以精心炮制，为精神食客提供了有高度价值的音乐佳肴。他试图把舒曼的抒情性和瓦格纳派的朗诵式的风格结合起来，运用他们半音化的、等音转调的语言达到饱和的程度。值得注意的是他那些更接近于歌曲原型形式的歌曲作品，并不是最足以代表他的特征的作品，而在另外的歌曲中则显示出他的确是一位抒情描绘的大师。他对于极其细小的姿态，极其内在的情感，甚至对仅仅是幻象的东西都无比地敏感。他的情感的幅度确实无限，从最优柔的愉快感到宗教的温顺感，都常以印象主义式的轻盈笔触表达出来，但有时又带有爆发的威力。后来的歌曲作家都从沃尔夫得到教益，而虽然有许多优秀的歌曲创作出来——我们曾提到了优秀的抒情作家如福雷——但近代歌曲可以说随着沃尔夫达到了它的极限。他的抒情的"整体艺术品"彻底地执行了器乐支配歌曲的原则，因为他的旋律常常是他的极其丰富的和声运用的结果，歌曲是从作为伴奏的钢琴声音的描绘中产生的。在这种极端纤细的、精心制作的风格之后，再发展下去只有一种可能性，即用管弦乐队替代钢琴。马勒和施特劳斯及其他人走上了这一步，歌曲的历史也就终结了，因为这样一种表达方法和这样一种环境与主要在于亲切真挚的歌曲的原本性质完全背道而驰。音乐厅很自然地促进了歌曲的戏剧性倾向，歌声越来越变得像朗诵，它的地位不是被音乐的雪崩所吞没，就是变成了用"说话的声音"来朗诵。

近代歌曲的某些方面遭到反对的是它常被指责歌声部分"缺乏旋律"或伴奏部分的交响乐式的扩张，但主要反对的还在于对歌曲中的"音乐性"的错误概念。大多数近代歌曲作家不是在诗的抒情基调中寻求音乐性，而是在个别辞句上去寻求音乐性。但这是违反音乐本质的，音乐的本质是"诗思"(idea)本身，而不是它的影象(image)。我们不要误认为这种概念的产生只是由于受了标题交响乐的影响，或由于流行了瓦格纳式的对诗作管弦乐解说(描写诗意及其辞句)。它们无疑地是对歌曲创作的大转向起了作用，但是围绕在伟大的浪漫主义作曲家们周围的一些好心的、温顺的歌曲作家们早已和他们的同行——交响歌曲作家——同样严重地违反了舒伯特所规定的歌曲的自然法则。因为如果一个音乐家创作出一支大致符合于诗的语型的旋律，如果诗是平静的，它也是平静的，如果诗要求强有力一些，它也刚健一些，这样作曲家只是写成了一篇有某种形式的乐曲，根本谈不上对诗进行音乐总结使之更加完美。但是，在近代歌曲中，要做到这种音乐总结是可能的。当经过周密的、对称的、设计的旋律被抛弃时，当吟诵歌词的人声被器乐伴奏的音调吞没时，音乐的因素还是可以占上风，还是可以加强诗中所抒发的情绪。可能有两种情况，一种情况是写成了一部抒情性的精巧的戏剧作品；第二种情况写出的是一部带人声的交响诗的杰作——但二者都不是真正的歌曲。

1014

世纪最后的风格综合——印象主义

…la Chanson grise

Où l'Indécis au Précis se joint…

……灰色的歌
模糊的和明确的相结合……

浪漫主义给欧洲遗留下主观主义的同时，还遗留下了天才的概念，这种概念在比德迈时期是没有的。在德拉克洛瓦的著作中，他强调仅仅模拟自然还不能成为艺术，它只不过是艺术的基本手法之一；只有天才能够洞察事物的根源和道理，每一艺术作品分析到最后都是想象力的产物。但是这想象力是一种不同于浪漫主义的幻想的东西，它是一个人经验和观察的总和，是他的气质。这样一个概念必然导致极端的主观主义，它甚至不能容忍一个画室的固定性；画家走到露天，奔向大自然的光天化日之下，主张色彩是生命的代表；他们既然力求从瞬间即逝的方面来理解生活，他们也就把色彩分得极其细致。这种艺术的最终目的就是要抓住疾速飞逝的瞬间印象。他们认为只有这样才能表现出那当时所理解的本质上是多方面的生活。对这一问题印象主义提供了最终的解决，但奠定基础的是德拉克洛瓦。

德拉克洛瓦破坏了18世纪中叶古典主义和19世纪初现实主义绘画家们所创造的形式。在他的绘画中没有明确的线和面，没有由大的形式结构所表现出来的节奏，没有可以用法则或公式来具体化的章法。轮廓和外形几乎失掉其原有的性质，形体融化为色彩的斑点。如果我们还想 1015 在这些图画中寻找节奏，那就必须在无数的色彩微粒——也就是细致的色彩型的最主观的振动中去寻找了。不断闪烁着的这种节奏已不再能从形式与内容中抽象出来；它的根据是主题、形式和色彩的相互关系，而其成立全由作者自己来决定。和旧式的绘画相比较，德拉克洛瓦的画就像是一个废墟场，但从这些废墟中却涌现出了最强烈、最率直的生命。平面和形体的分割成为无数浓淡变幻的笔触，表现出一种新的活力，表现出最敏锐的即时性的生命。对于德拉克洛瓦，像造型结构之类的东西是毫无意义的；它们不像在浪漫主义者那里一样，它们已不是代表哲理含义的象征了；它们是难以捕捉的，只能用画笔的疾速笔触表示出来。使它们融解了的是光线。很多浪漫主义画家——例如透纳——已经非常重视光线的作用了，但是在他们的作品中光线还是照明着物体的；到了柯罗(1796—1875)，光线、色彩和物体变为一体，从此一切都在光线中存在了。

这时的艺术作品成了自我表现的新方式：不是自我感情的表现而是自我意志的表现。创造的天才体现在不受任何约束的自主意志之中。从事创造的艺术家不再像比德迈的那些自觉的画家那样全心全意地委身于他的题材之中；他们也不像洛可可风格的画家们那样在题材上显示本领了，因为对于他们来讲，题材只不过是使其自主的个性永垂不朽的手段而已。到了19世纪末，很少有人像古典主义时期那样怀着一种理想，或像浪漫主义者那样和永恒的无限境界相沟通。在主观主义的高峰之后，印象主义似乎是一种反动。库尔贝(1819—1877)的艺术代表了早期的印象主义。作为一个个人主义者，库尔贝既不承认传统，也不承认惯例，但是他的艺术不具有德拉克洛瓦的主观性。对于他来讲，灵魂不再存在了，每当他在作画时他所努力追求的只是物体和可以把握得住的现时。他的唯一目的就是把物体的实体化为幻觉的写实主义，而在这幻觉的写实主义中他忘掉了一切。他的一些知名的同行们多少都有这样的特点，如：康斯坦特·特罗永(1810—1865)、弗朗索瓦·米勒(1814—1875)，甚至阿道夫·弗里德里希·门采尔(1815—1905)。印象主义者剪裁瞬间的事物达于极点，把图画变成了在一幅过度受刺激的眼光中化为烟雾的写照；但是，由于他们一再反复运用同样的集中而快速的方式对事物作出反应，结果使瞬间的印象变得模式化了。这种情况在西斯莱(1840—1899)、莫奈(1840—1926)，特别是毕沙罗(1830—1903)的作品中已有所表现，尽管他们的艺术造诣都很高超。对于这些画家，人是风景的附属品，表现为大 1016

自然的一种转瞬即逝的动作，他没有什么特殊的权力。在这些画家和德拉克洛瓦之间，是这一世纪的最后一次艺术大集会，沐浴于光线之中，颤动于色彩之中，充满“气氛”。

绘画中的印象主义是一种最充分地体现“描绘”这一名词意义的表现艺术，它是造型的、线条的艺术的反面。19世纪描绘的意义越发展，色彩就越胜过构图，“怎样”胜过“什么”，“质”胜过“物”。对于印象主义，题材、结构、细节是次要的，它的题材缺乏明晰性，它们的轮廓被削弱了，占统治地位的是不稳定的色彩变幻，不求形体的完满（这一事实可以说明为什么在这种运动中雕刻起的作用较小），不求形体明确的结构。它的形式不是结构的安排而是物体的并列。印象主义者的肖像对人物的处理仿佛是在瞬间的所见，是转瞬即逝的。它满足于这最初一瞥间所得的印象，而排除了任何引起我们想停下来熟悉一下画中人的欲望的东西。这一点，再加上因此而避免表现一切视觉理解不到的、需要解释的东西——如一个人的精神生活，也就限制了它的表现范围。色彩和光线的感官的、物体的和实际的刺激成了主要的题材，而具体题材的重要性降到最小限度。当然，事物的具体性是不能完全根除的，这时期的伟大的色彩大师们并未想排除具体的题材。塞尚（1839—1906）和雷诺阿（1841—1919）可以把画中强烈有力的人物肖像以及诗意的、感官美的、形象卓越的裸体像，把肉体的色调和肌理表现得极其巧妙；而德加（1834—1917）在描绘运动中的人体方面，做到无比的精巧。但是为了充分达到他们的目的，印象主义者常好选择不引起联想的一些比较不重要的题材。静物既不需要解释，也不需要联想，就成了他们喜欢的题材之一，如水果、花卉、花瓶；假使他们画露天里的人，人常常由于色彩的幻奇玩弄而成了斑点。他们对色彩的追求是那样强烈以致连阴影也是加了色彩的。这种沉迷于色彩与光线之中的情况并不必然排斥广阔的色彩设计；有时它只限于一种色调，如惠斯勒通过光线效果和过渡阴影的处理把“黯淡”的灰色运用得极其巧妙。所有这些都使印象主义不去描写属于同类的几个人物；正如和他们有同样风格倾向的音乐家一样，复调结构对他们是格格不入的。

但是，我们说印象主义没有形式并不是说它没有风格的逻辑。它是超越于形式或无形式之上的；毋宁说它摆脱了“形式”。它的独特的美在于它能对取消了理智的联想之后所剩余下来的东西增加其效果；而且因为风格的标准是感官知觉的印象性和协调性，所以印象主义具有一种最为精致优美的风格。

1017

音乐中的印象主义

“印象主义”一词通常应用于书画艺术，但是，和一般情况一样，音乐和诗、哲学和伦理学以及整个时期的思想和行动都反映着相似的倾向。和在绘画中一样，文学中的印象主义是在这个名词出现之前就存在的。斯丹达尔通过小说《帕尔梅修道院》的主人公的目睹经验描写滑铁卢战役就是一个早期的例子，因为作者像印象主义的画家一样只描写了在一定瞬间他所实际见到的，排除了他对事物真相所可能作出的更正确的报导。虽然勃伦梯埃（Brunetiere）曾把都德的作品称为印象主义的，但印象主义风格的真正园地却在抒情诗中，因为诗人也采用色彩的斑点，捕捉一掠而过的事物。印象主义的诗人很多，每人个性不一，变化多端；但他们都反对诗的格规，要求“自由的节奏”（这名词本身是不明确的），为的是不受结构因素的约束，从而求得他们在写诗的点描主义。但在这一方面诗和戏剧不能与绘画和音乐相比，因为字句和韵文总是有一定含义，总是引

起联想。虽说如此，但印象主义的一些最伟大的诗人，——如法国人魏尔伦(1844—1896)或兰波(1856—1891)却能创造出几乎是纯粹音乐性的和绘画性的情绪，其中发响的词音起着色彩的作用。他们把元音和辅音加以安排，几乎能引起和画家的色彩波动或音乐家的不协和音连续同样的感官快感。

Les Sanglots longs	意译：	秋天
Des violons		小提琴悠长的呜咽
De l'automne		黯淡
Blessent mon coeur		缠绵
D'une langueur Monotone		惹人心烦意懒

这是音乐，是音画。但是这原是龙萨的“音乐在一切之上”的思想，诗人魏尔伦重述了这句话；的确，情绪不仅占首要地位，而且由于偏爱偶然的、无法控制的、独特的情绪而使得情绪强化，这种风格对音乐来说特别适合。由法国音乐家引导的音乐印象主义很快就在它的旗帜周围招集了国际上的追随者，德彪西是旗手。这种新的风格是从瓦解的后期浪漫派和民族乐派中演变出来的，它捉住了比才、弗朗克、瓦格纳、格里格、鲍罗丁和穆索尔斯基音乐中的某些因素，对当时的诗和画所产生的影响起了共鸣。从这一学派的“会员”可以看出其国际性的深远影响，其中包括：拉威尔(1875—1937)、西里尔·司科特(1879—1970)、戴留斯(1862—1934)、约瑟夫·戒冈(1873—1953)、雷斯皮基(1879—1936)、曼努埃尔·德·法利亚(1876—1946)。以斯克里亚宾为首的俄国的印象主义形成了一个独立的支派。 1018

音乐的印象主义有很多特点——甚至在技巧上的特点——是和文学的与绘画的印象主义相同的。它同样不喜欢把各种观念作合乎逻辑的组合，同样喜欢对不同的色彩和音响作平面的、绘画式的并列，而它们并不用明确的线条收拢在一起，只是给人一种仿佛相隔一定的距离去“观看”的效果。统一的效果不是通过组合、结构达到的，而是通过各个部分的相似性，通过它们的性质和情调。因此，造成“形式”的不是秩序而是具体的各个部分的情调，因为它不依靠记忆，而只依靠感官的印象作用。这种音乐的主要组成部分是一个标题性的气氛；不是各种观念的因果的连续或逻辑的关系，而是一种神秘的、乳白色的素质，梦幻性，情绪印象。这样的音乐变成了插画，变成了曲子的题目所宣布的情绪的插图说明。它不再考虑习惯上所谓的形式；它是由诗意的——亦即音乐之外的——命题所宣布的暗示性的情调合成为一个整体。但这既非标题音乐，也非描绘音乐，而更像是由诗翻译成的音乐，像是法国文学和绘画的“风景诗”。真正的描绘音乐和叙事的标题音乐就意味着对印象主义精神的否定，因为在一个作品中按照一定预先安排的计划加进的音乐以外的因素越多，它的带有描写特征的段落就越多，而这后者就引起了明确的联想，从而损害了情调和气氛。

印象主义的技巧特点是忽视过去认为是结构性的因素，重视乐器的色彩变幻与和声的新颖刺激。乐句的清楚分节变成了摇曳，变幻的重复变成了像波浪拍岸或林叶沙沙般的声音马赛克镶嵌。色彩的、绘画性的因素甚至统治着和声的结构，声音混合的现象胜过了调性和弦结构的原则，这样使不协和音的作用起了变化，不协和音的采用完全因为它的色彩价值而定。由于点描派者懂得多种色彩的斑点并置可以在观看者的眼网膜上产生一种非常明确的颜色感觉，他们就把他们画的斑点按照一种系统的、精心考虑的计划加以混合；作曲家们同样也懂得他们的配器与和 1019

声在音响学以及心理学上的性能。在音乐中有与绘画中的点描派相类似的地方，如把距离很远的音程结合为和弦：九和弦、十一和弦、十三和弦。这样的和弦用得越多，距离越远，它们就越不能融为一体，所以发出来的不是一种震荡发光的音综合体，而是一种颤抖的、神经质的、爱抚人感官的声音，通过这些和声的变化，即使是最平凡的旋律，一个音符都不改变也能显得很有趣。我们可以看到弗朗克在一定程度上采用了这种手法，他的交响乐第一乐章的第二主题就是一个特殊的例子。在那里，这个自我中心的主题在交响乐式的含蓄和发展上是无能为力地、毫无办法地疲沓下来，但是作曲家在旋律下经常变换富于色彩的和弦，挽回了这看来不可避免地要垮下来的局面，旋律虽然保持未变，但因为和声的变换使得它也显得面貌更新了。印象主义把这种技巧大大加以发展，把真正的声部写法几乎完全抛弃，一般只是用和弦着色的一个主要声部。印象主义的和声是浪漫主义主调音乐解体的最后阶段。

正如色彩和光线在绘画中一样，印象主义音乐的最终目的是音响和音色；它追求的是在疾驰的瞬间印象中刺激听觉，满足听觉并使之陶醉。因崇拜和声进行和色彩效果而消灭了旋律；这就是为什么管弦乐、交响诗比室内乐更接近这个时代的精神，而在独奏乐器中，钢琴由于兼有和声及色彩的精细变化的性能，所以最为得宠。印象主义的作曲家感兴趣的不再是丰满的和弦、庞大管弦乐队的洪亮的巨大音响，而是轻柔的、奇异的、暗哑的音响，这音响并不是通过缩减瓦格纳后期巨大的管弦乐机器得来的，而是通过对之进行极其细致的处理而取得的。雄伟的长号和高亢的小号加上了弱音器，尖声的木管乐却偏好用它们的最低音区；弦乐器分成很多分部，小提琴分成四、八或十个分部，高音伸展到过去最优秀的独奏者都很少用的音区，大提琴担任了小提琴的角色，中提琴担任了低音；震耳的钹却只轻轻触及其边缘，定音鼓和大鼓小心地被蒙了起来，整个音乐浸浴在竖琴、钢片琴、三角铁和钟琴的清澈彩色之中，而手鼓则从远处传来隐约的隆隆声。这样的管弦配器闪烁着千百种色彩，用最细致的手法使感官效果得到显著的增强。它不求强烈的彩色、和声或力度，它取代了主题的结构。

我们现在已站到逻辑意识的边缘上了。在音乐作品中，一切我们曾寻求过、赞扬过的东西在这样的音乐里似乎都不见了。曾经一度作为整整一个时代象征的赋格，它的含义丰富的陈述与合乎逻辑的声部进行，既要求分别注意又要求同时领会，即是印象主义风格的对立面。交响乐和奏鸣曲的精神同样对它也是相异的，因为所有这种类型的音乐都是通过集合许多小的音乐单元成为大的单元，最后成为一个结构的大型体系从而形成了因果关系。“沙龙”的老板们反对印象派的绘画，“高蹈派”反对象征主义、印象主义诗人，印象主义的音乐家也遭到同样的反对。绘画、诗和音乐都被指责说它们的题材不明确，说它们缺乏旋律和设计。但是指责一种新的艺术或风格的人们只看到了这种新艺术废弃了过去被尊重和被认为是不可侵犯的东西。他们从来看不到废除一种风格所特有的表现手段、形式和布局对于一种新的风格来说是必要的，如果它希望表现它自己的时代精神的话。而对于一种迫切要求提供某种真正新鲜而有活力的东西的艺术来说，这种离开传统的作法是一种基本的要求。抱有偏见的评论家说他们不打算勾画出明确的轮廓和明显的旋律，他们要的是在色彩中的融化，他们是要通过色彩而不是构图来创造审美享受；他们在艺术上、在道义上完全有权这样做，至于他们的创造是否适合过去艺术法规的标准，那完全是无关重要的。

1020

但是，还有另外一种反对的意见，和那以构图、形式和旋律的名义提出的反对意见比较起来，不那么属于技巧方面，但却更为重要，即：我们所认为的伟大的艺术力图给我们的绝不仅仅是审美快感，而是给我们更多的东西，有更多的意义，因为伟大的艺术从来不满足于把装饰生活作为

它的根本，它是力图改善生活的。在印象主义音乐家之中，只有一位音乐印象主义的伟大诗人德彪西，在他的作品中这种色彩的情调和气氛取得了几乎是造型的形体，其余的人都只求供人娱乐。由于缺乏更高的精神力量——在诗和绘画中这种力量是很充沛的——印象主义的音乐成了昙花一现的过程，不久就被后来对文化使命更有抱负的其他运动所取代了。

德彪西(1862—1918)在他的事业开始之初，摇摆于当时统治法国音乐生活的两个极端——马斯内和瓦格纳之间。早在巴黎音乐院求学的时期，他就在欧洲旅行，到过英国、意大利、奥地利和俄国。在80年代，瓦格纳的偶像已被抛弃，因为通过他的朋友——萨蒂和肖松，他认识了像穆索尔斯基的歌剧和歌曲那样完全不同于瓦格纳的音乐，他觉悟到是有一条可以排除拜罗伊特魔力的出路。马斯内的影响逐渐减弱，虽然一直没有完全消除，因为不论哪一代的法国人都会有一点马斯内式的东西。由于与印象主义、象征主义的诗歌和绘画的首要代表人物的交往，由于对他梦寐以求的、过去曾经有过的一种法国艺术——库泊兰和拉莫的艺术——的重大发现，使他的艺术本能成熟起来，给它指出了方向。主意既定，他就以为马拉美的诗《牧神午后》写的一篇管弦乐前奏曲(1892)震惊了世界，此时音乐界才子辈出，但它的独创性仍是无与伦比的。在这首《前奏曲》之后，紧接着出现了一部弦乐四重奏，稍后，又出现了一部抒情剧《佩利亚斯与梅丽桑德》(1902)，这些作品肯定了他的伟大的、独创的才能。这时是德彪西，而不再是理查德·施特劳斯被人认为是当代音乐的首脑了。但是，原来只是少数崇敬者私人之间的事业，后来终于形成了一个世界范围的把德彪西看作新音乐先知的运动，这其间经过了多年的斗争。

1021

德彪西是站在浪漫主义的漫长世纪之末的人物；同时他又是在20世纪我们太随便地称之为"现代"新音乐中的最初一位大师。虽然他厌弃后期浪漫主义以自我为中心的英雄崇拜，厌弃瓦格纳时期过于庞大膨胀的比例，但他是从这个时期出发的——特别是在他的和声装备方面，这是不可否认的。但是，他一方面用独特的方式发展传统的和声，同时他的本能告诉他必须摆脱那些过了时的"形式"——特别是奏鸣曲形式；而这些形式对后浪漫主义作曲家们却一直仍是来自古典主义时期的、离不开的可靠资本。德彪西只是到了他的晚年，经过一个世纪的四分之一的时间，取得了自由音乐结构的长期经验，才转而追求一种更严格的音乐结构。他的结构完全不同于过去的传统惯例，但是却具有过去拉丁民族大师们所特有的那种既大胆又匀称的构思。他所渴望的是纯音乐，他在使自己摆脱一切混乱的精神状态的同时，努力用纯粹音乐的手段达到他的目的。

德彪西的音乐反映了世纪转折时期的过度敏感、坐卧不安、心慌意乱的分裂精神状态，但是它却摆脱了那个时代所激起的强烈的情热、泪汪汪的多愁善感和嘈杂的自然主义。他所描写的图画，不论采用什么题目，从来不是自然主义的景物；每一外界发生的事物，每一诗意的灵感，都变成了音乐的表现。德彪西是一个具有贵族式的拘谨的抒情诗人，但在他的文质彬彬的举止的掩盖下，却蕴藏着紧张、温暖、敏感而含蓄的音乐气质；这就是他做到了当时作曲家很少人能做到的：感情与理智的协调。他是一位法国的作曲家，像库泊兰和拉莫一样的法国的作曲家；他从他们那里学到了音乐中的法国精神的实质，并以此自豪。他认识到了自己民族的天才，充分觉悟到自己肩负着解放艺术事业的重任，他的确足以担当得起这个任务，因为他是在世纪交替时期的唯一的伟大而绝对具有独创性的作曲家。他生气勃勃而独立自主，对于那消磨着垂死的后浪漫主义各种乐派的精力的生死搏斗，他漠不关心。

1022

德彪西在音乐中集中体现了印象主义，这是没有疑义的。但是由于有些人曾把他和许多色彩华丽、自称印象派的作曲家们混为一谈，难免对他有所误解。因为虽然他的确是塞尚和魏尔伦

的弟兄，他的灵感确是几乎毫无例外地由某种诗意引起的，但和其他音乐家们的自然主义的技巧不同，在他的作品中诗意的刺激所采取的音乐体现摆脱了一切非音乐的东西。“所有他的感官都是为他的音乐灵感服务的……但是比起他所吸收进去的东西来，他给回来的东西总是比单单感觉的东西要多。他把自然传送到和声中去时，使自己的感情鸣响了起来。”① 他在管弦乐方面，如《云》、《节日》、《水妖》，在钢琴方面，如《塔》、《水中倒影》、《金鱼》接近于塞尚的调色板；而在诗意的朗诵调方面，如《游乐画》，接近魏尔伦的音乐性诗篇。但他也懂得在光影变幻的迷人的把戏中注入生命和诗的表现，如《大海》、《伊比利亚》；并且把它铸成模型，既不落俗套，又完满无隙，令人为之赞叹，如《前奏曲》。他的后期作品，风格崇高而纯净，有些音乐评论家对之加上了“新古典派”这样一个含义不清的形容词，可见它们的性质至今还有待人们去把握。德彪西的最后的风格时期不幸是夭折的。

交响诗、室内乐和歌曲一直伴随着他的一生，在所有这些方面，他都发现了新的音调、新的形式、新的表现。但歌剧却只有一次吸引了他。他的歌剧《佩里亚斯和梅丽桑德》(剧本为梅特林克所作)和剧院上演的任何其他剧都不一样。他的彻底创造性表现在：力图排除任何旋律的结构，任何明确的、具体的、音乐的或配器的模式。歌唱变成了诗歌朗诵，十分接近于口语；管弦乐队负担描写和表现一切的任务，可以说这是皈依了瓦格纳的原则。但是音乐在这独一无二的“歌剧”中并没有参与戏剧，它只是跟着戏剧走，有时它停下来揭示剧词潜在的思想，或构成一个框架，使剧情在其中得以发展。这个歌剧的总谱的篇页之间并不表现明确、具体的思想，它们只是错综复杂的感觉的独特的联系。这些感觉是新颖的，因为在德彪西以前从来没有任何人创造出过题材、结构、形式、音色的如此紧密的联系。在这部歌剧中，动作的心理完全来自戏剧本身。德彪西远远离开了瓦格纳，因为瓦格纳借助于他的管弦乐队和动机的组合创造出一种交响乐剧。虽然《佩里亚斯》中偶尔也出现一些代表戈罗和梅丽桑德的动机，但统一和灵魂的共性是来源于戏剧而不是来源于音乐结构。管弦乐几乎是一字一句地伴随着剧词的，而在描写性的篇页中写得十分出色；但它仍永远是诗人的和印象派画家的音乐，它从未变成为思想家的音乐。

1023

德彪西在青年时代是诗人马拉美的沙龙中的常客。在那里聚会的诗人们，虽然每人的目标和信念大不相同，但却都力求从诗兴中排除题材、发展和结构。他们要和传统的形式决裂，挽救文学表现中的感情纯洁性。为了达到这一目的，这一派诗人不仅抛弃了传统诗学的规则，而且忽视句法的要求和语言的习惯用法。他们在语言中并不寻求字句的理智的和客观的功能，他们寻求的是它们的感官的、音乐的和造型的功能。德彪西把这种新诗的美学移植到了音乐之中。他试图把梅特林克成功创造出来的、充满暧昧——迷惑人、欺哄人但又吸引人的暧昧——的文学不加重大改变地吸收过来，从而创造出与之相等的音乐作品。但是这种实质上是属于抒情性的东西，不适合于戏剧；佩里亚斯、梅丽桑德、戈罗、阿凯尔、珍妮维芙和小伊纽尔都活动很少，都没有什么动作；他们与其说是一些剧中人物，不如说是一些人形。他们是一些会说话的、有感觉的人形。在他们的苍白的面颊上，是德彪西音乐给他们涂上了颜色，他在他们那透明的躯体的周围烘托出一层阴影，但他们仍然只是平面的人形。

《佩里亚斯与梅丽桑德》属于稀有的艺术品之列，在这部作品中，音乐融化在诗意的和造型的美的综合之中，这是许多诗人和音乐家所探求而很少有人做到的。但是它也是属于这种艺术中最明显地暴露出其缺点的一部作品。拉斐尔前派可以创造出完美的错觉——但这是暂时的；现

① 奥斯卡·汤普森：《德彪西其人和艺术》，纽约，1937，第23页。

在它已过时了。梅特林克的戏剧虽然尚未过时，但是不久也就要过时了。那样忠实地适应一个本质上是暂时性的诗剧作品，可能也会在冒险中灭亡。

“西方的衰落?”

古典主义的依据是形式与内容的合乎理想的统一，其音乐的结构以和声的逻辑为根据。浪漫主义者强调个别的成分、形式的细节，试图提高内容中感情因素的重要性来获得逻辑性和统一性；感情的并置或对立变得那样突出，以致需要结构上的形式。这样的“强调”和“提高”在19世纪后期的“交响乐狂”——施特劳斯就是这样形容他的某些歌剧场面的——中达到了高峰，最后终告崩溃瓦解，而这是那个垂死的时代的精神生活特征。这时出现了最后的风格的综合，我们总称之为“印象主义”，虽然这个派别中包括印象主义者、一般的“浪漫主义者”和“象征主义者”。实际上在体系和集团之间作截然的划分是不可能的：思想和灵感相互交流；理论，不是尚未清楚地意识到，就是还没形成。最循规蹈矩的作曲家表现了要求解放的愿望，最独立不羁的作曲家也还带着奴隶的烙印。福雷偶尔反映着圣－桑的影响，年轻的德彪西很接近于马斯内；在拉威尔的背后，人们会发现夏布里埃和施特劳斯。而某些作曲家则表现为不同流派的奇异的混合。在这个“音乐学校”里，新生的牛犊，比起那些解放了的、久经训练的信徒，在对待传统方面要更大胆一些。这时，在混乱的顶点，出现了一位大家公认的领袖和大师——福雷，他是一个最驯服的、旧式浪漫主义色彩的作曲家。这样的作曲家的进步性，即使在舒曼的时代，也不会受到非难。 *1024*

后来出现了表现主义，它好像是对印象主义的反作用。它背离了印象主义的形式和内容，强调——显然是过分地——人的孤独和寂寞，人对于真理的寻求。印象主义以显然主观的态度表现外在世界对于人的影响；表现主义则试图把创作过程中最隐秘的、最神秘的和不可控制的、尽量不受外界影响的活动纳入音乐形式之中。印象主义是自我放任的，表现主义力求最高度的集中；印象主义的主要技法是色彩的，表现主义则信任线条；印象主义是自然主义的，而且是主调音乐的，它几乎达到可以说是现代“奥尔加农”的地步，表现主义则是抽象的、复调的；印象主义具有尘世的、享乐主义的性质，反之，表现主义则是反乎自然的、冲突性的、折磨人的。印象主义的音乐几乎总是有主调的，亦即是在浪漫主义调性体系的范围内活动，即使它把界限大大推广，远远超越了以前各乐派，也仍不超出这个范围；而表现主义则断然反对浪漫主义的调性传统，试图在调性与和声方面建立新的体系。最坚决的表现主义，主张把反浪漫主义的热情提高到拒绝承认感情的地步，从而把它的新的美学原理建立在感情停顿的精神状态上。我们不预备参与这一风格流派的讨论，因为它仍在酝酿中，而且会超出本书的范围。但是，人们不禁要看到它所蕴藏着的荒谬见解，因为大声疾呼地主张无感情性的美学家们实际上却是在宣扬“回避感情”的感情。矛盾还不止于此；事实上，矛盾是从这名字的本身开始的，因为表现是一切艺术的主要可见的手段，它照出了印象。在理论上“印象”（来自外面的、外界的影响）和表现（来自内心的、内在世界的影响）固然是可以分开的，但是艺术品的本身则是由于在艺术家的心灵中出现这两种因素而产生的；单独由其中任何一种因素而产生的风格是不存在的。如果在创作者的精神世界中印象的因素占了上风，结果就可能得出一种自然主义的风格，而当表现主义因素占上风时，则得出一种抽象的风格；但是决不可用这些名词来区别标题音乐与绝对音乐的两种概念。另外，这些风格常常混在一起，从而造成了盛行于险恶的世纪转换期的混乱局面。 *1025*

缺乏精神上的理想，屈服于物质主义与技术主义，造成追求轰动一时的和虚张声势的刺激的

欲望，因此产生了这样一种气氛：在这里，哲学的和美学的判断摇摆不定，而艺术家个性的正常的、有目的的发展成了极其困难的事。这种文化的堕落以1914年的世界大战而告终。可以为这迅速走向崩溃瓦解的世界的音乐中输送新生命的，只可能是更加神经质地、复杂地和过分地加重那原来已经过分了的效果和技巧因素而已。于是试验就成了最终的目的，这在斯克里亚宾(1872—1915)的作品中悲剧性地表现出来。斯克里亚宾的全部艺术，不，他的整个一生，仅仅是一次试验，一场超现实的梦。他被恶魔的力量所迷住的头脑越来越深地陷入神秘的冥想、幻觉和狂癫的泥沼之中。在早期基督教的世纪里，神秘主义者根据圣书和教会建立了牢固的堡垒，它的四壁证明经得起最炽热的狂喜之溶岩的冲击；现代的神秘主义者却是没有任何源泉的，他不仅要寻找他的形式，而且要创造一切，创造上帝和恶魔，创造今世和来世，创造救世主和基督教的反对派，创造圣者和罪人；他必须自己写作圣经。斯克里亚宾这位现代神秘主义者是没有归宿的，因为没有任何东西能够约束住他。这样的艺术家对民族的和社会的事业，对人民的音乐甚至对纯粹技术或形式的问题漠不关心，因为他已经懂得了一切；而且他需要一切，就像伊卡鲁斯(Icarus——传说中的人物，生有腊质的双翼，向太阳飞翔，双翼溶化，坠在海洋之中。——译注)一样飞向太阳。

斯克里亚宾的新的和声体系只证明了一点，即只是用音来表现已经不够了，音体系的刷新，解决不了问题。色彩已经大大丰富了的现代管弦乐队也是不够的；斯克里亚宾和他的追随者所需要的是实际的光和实际的色。斯克里亚宾在他的后期作品中完全摆脱了调性的枷锁，宣称他已找到了宇宙音乐之谜的答案。从《火之诗》(1913)的管弦乐队中涌现出感觉、幻觉和错觉的大结合。它的“色彩钢琴”以其“色彩的火焰”泛滥于茫茫的声音大海之中。然后斯克里亚宾走出了奔向涅槃的宇宙音乐之最后一步；声、色、戏剧、歌曲、宗教合而为一。他心目中的这样万能的神秘剧应该是人类艺术的顶峰。但在这时，斯克里亚宾精神的流星已然超越了行星的大气层，它在那无名空间的永恒黑暗中，循着自己的航道继续前进。

1026

技巧上灵巧的、庞大的管弦乐队是显示物质力量的时代的产物。接受了现代资本主义体系的公众音乐会生活，发展成了一个分布在国际间的大规模行业，就像冶金和纺织工业一样。虽然举行了无数音乐会，但实际演出的节目只是音乐文献中的一部分。看起来好像是自相矛盾：正是由于音乐会生活的繁荣妨碍了近代音乐的传播。因为既然每种行业都是以营利为基础，国际音乐会的经营就不会去干不可靠的事业，不会在勉强让大多数听众听不熟悉的作品上投资。于是他们就拟定了一个每个国家都遵守的真正的法典，同时给个别国家的特别嗜好留有机动的余地。贝多芬时期的音乐听众比后来几代的音乐听众更易于接受新思想，因为在“英雄”交响乐写成之后，虽然音乐家们反对，但在几年之内就被接受了，这的确是音乐智力的明证。但是那时候的听众是靠“当代”音乐来哺育的，无数的四重奏和奏鸣曲就是为他们所用而写的。室内乐和钢琴奏鸣曲原来是给少数听众演奏而写的，听众就是围在演奏者周围的少数几个人，而听歌曲的人如果超过几十人就使歌曲失掉了魅力。现代音乐生活迫使这些亲密的音乐走上了大音乐厅的演奏台，因为今天的大众自己不能摆弄音乐；而要维持千百个四重奏来为志同道合的小圈子演奏，在经济上也是不可能做到的。

但是大众并非都是为了艺术作品而被吸引到音乐会中来的。很多人到音乐会里来是为了听某某演奏家或指挥家的演奏，至于演奏什么节目只不过是次要的问题。李斯特曾经说过指挥家的真正职责应该是“使他自己好像是多余的一样”。可是现代的管弦乐队指挥者，则倾向于认为作曲家之所以存在，只是为了让指挥家施展他的魔法。这样的指挥，除有少数例外，对于作曲家

的法权是不大尊重的。瓦格纳的歌剧和布鲁格纳的交响乐篇幅很长，助长了删节总谱的习惯。甚至在这两位作曲家在世时即已如此，剪刀随便乱用成风，直到最近一家开明的报刊开始攻击这种狂妄的作法。但是我们今天听一个小提琴家演奏一首协奏曲，用钢琴伴奏，而把管弦乐合奏——作品整体的、不可缺少的部分——删节到只剩下几小节的事，也仍是屡见不鲜。 1027

20世纪初，音乐的科学研究和文字论著的努力范围大大扩展，其水平和成果都达到了新的高度；而在浪漫主义时期曾是那样生气勃勃、丰富多采、思想高超的音乐评论则因为现代新闻事业强加在它身上的种种限制而趋衰落。浪漫主义时期的和直至近来的一定范围内的欧洲大陆评论家，都是在演奏之前和之后研究总谱，经过慎重考虑，在几天或甚至几个星期后才在报刊上发表他们的评论。这种办法在现代评论界，特别在美国，是行不通的；我们的新闻业虽然水平很高，但除了很少数的主要报刊外，还存在着评论与报道之间的混淆。现代新闻界要求把艺术界大事列为"新闻"类，而且要求在演奏的翌日早晨见报。因此评论家就不得不在没有时间进行思考和研究的情况下写一篇相当长的文章。这样的文章实际上就等于是在他从歌剧院和音乐厅回家的路上写成的。如果这早报上的文章仅仅是对于演奏质量的报导，也还罢了，但是当评价一部歌剧或交响乐的新作品时也采用了同样的方法，这不仅对作曲家和公众，而且对评论家本人来说，显然都是不公平的。只听一次新作品的人，谁也无权发表确定的意见，即使是最有修养的音乐家或学者也好。而我们的有头脑的评论家们也很少有人愿意这样作，虽然大多数人非常愿意在听过一次歌剧之后，对整个作品进行讨论。这种把报导和艺术评论相混淆的情况，实际上是导致在新的世纪中在伟大艺术和音乐会工业之间制造不应有的分裂的原因。

*　　　*　　　*

塔列朗曾说过，只有生活在1789年以前的人们才懂得生活的甜蜜。他的意思是说法国大革命最初解放出来一些力量，这种力量终于把个人的生活给吞没了，使它服从于国家，服从于大众。而大众的威势，他们的欲望，他们的力量是导致——即使不是直接地——20世纪初文化上不可收拾的衰落现象的原因；因为19世纪浪漫主义的文化不是为他们设计的，他们之所以容忍它，只不过是为了想要吸收它，或者用他们自己的文化替代它。

资本主义这一时期的主要事实是人口的激增。在欧洲增加了一倍以上，尽管大量人口移居到了超乎想象地发展起来的美国。但这样大量的群众，不仅仅是一个关系到它自身生存的问题，而且是一些看起来好像是互不相干的社会和文化动态的原因，它们产生了新的生活问题。一个人的需要变成了群众的需要，为了满足这些需要就必须有一种新的生产技术。现代工业为此提供了条件。用工业来使文化机械化是这新世纪的主要特征。文化机械化的影响范围是不可估量的，因为它甚至于在改造无机的自然界方面都是很有成效的。工业驱使人们脱离私生活而走向集体主义，因为工业发展要求结伙。一切从单一的、小的、个人的、质的走向巨大的、普遍的、非个人的、量的；从个人企业走向联合企业——卡特尔、辛迪加、公会、托拉斯。人融化在生活的巨大机器之中，在机器和官僚机关之中，在仅仅为了保证生存而作的努力之中，消灭了人的个性，从而走向消灭艺术创造。这就证明它本身是炫技家、再创造家和有才干的能人胜过天才的最突出的时代。19世纪好像接受了伟大的英国社会哲学家边沁的学说，他教导人们，说个人的幸福依赖于最大多数人的幸福。但是这个原理是不明确的，因为它讲到的数量是不可知的；它的"数"是一个含混的概念。而且所谓"幸福"是因人而异的。无论如何，数量或集体并不意味着质。大众本身没有幻想，他们不能容忍幻想的、伟大的和富于个性的事物；但最重要的是大众本身是没有创造力的，而只有个人才是有创造力的。因此，在20世纪初我们就看到了这样的事实：走向崩溃的 1028

资产阶级的文明在威胁着要消除人类的精神力量,要把人类拉到现代工业的大众文明的水平上去。形形色色的集体主义并未提出证明表示它们有艺术创造的力量。

因此,现代音乐的问题不是一个采用不协和音、古怪的旋律或奇特的音响的问题,而是一个哲学问题,是一个新的人生观的问题。艺术创造需要积极的精神力量,现代有创造性的艺术家是否伟大,在于他是否有力量去克服时代的火山爆发式的大动荡,而不被它所吞没。浪漫主义者由于有要求表现他内心感受的无穷欲望而从事创作,他在自我中看到世界的主要目的。在世纪末,这个自我崩溃了。古典主义的个体把以超越的信念为根据的英雄主义看作个人的任务,但这种英雄主义行不通了,因为个人被湮没在相互斗争的力量的混乱之中;过于炽热的环境使个人的呼吸窒息。在世纪之交,社会哲学展望未来所抱的强烈悲观主义,看来不无道理,因为吞没了个人,大众获得了胜利,艺术的丧钟就敲响了。19世纪的历史学家和哲学家目睹着事态的发展,像以解释王公贵族和独裁者的文化业绩著称的贵族评论家布克哈尔特一样,他们悲叹生活被大众掌握的不可避免性;而"为了修建圣彼得大教堂,半个世纪以来每年投票通过拨款数百万元",这件事对大众来说,当然是难以想象的。

1029

然而,这种悲观主义的主要文献是施宾格勒那本写得极残忍而又出色的著作:《西方的衰落》(1918)。施宾格勒看到的是中产阶级堕落到了无产阶级,智力文化堕落到了物质享受,欧洲的共和堕落到布尔什维克,精神至上堕落到物质至上。他认为破坏西方文化的是自由主义,因为它毁掉了权威;西方的衰落早在博马舍时就已经露出苗头,在他的傲慢的喜剧中,极其兴高采烈地嘲弄了社会的最高阶层,而那嘲弄者也就是那自认为将要运用权威来统治和领导人民大众的那个阶层。从那时起,人类划分为两大阵营,相互攻讦,直到同归于尽。施宾格勒没有说哪边是右的,虽然从他对梅特涅之流的掩盖不住的爱慕之心看,不难列出一个名单来的。但在左边,也就是那些毁坏了西方文化的罪犯阵营,却包括着那些自从奥丁的权威和瓦尔哈拉的古老神灵们受到一个木匠之子的挑战之后,曾经力求促进人类前进的每一个名字。施宾格勒提出了一个解决方案,但是他的药方虽然写得很漂亮,却令人厌恶。因为它不仅是纯唯物的和反理智的,而且强调人的动物性、"血的胜利"、"种族"的优越性。这就必然把我们拉回到大众的(这时大众成了"种族"的同义语)集体主义;而实际上只有个人的自由是拯救之路。因为自由意味着精神的分化和独立性,它能产生个人;而任何社会的严密制度化,都要求文化的一体化,限制个人的发明创造性,并扼杀艺术。

但是,对人类的新秩序制定的理论纲领,还不足以创造出一种新的艺术,因为艺术是天才的产物,需要有哥伦布那样的信心。如果他的信心是坚强不移的,在他那目不转睛地展望前程的眼前就会涌现出岸边。因为即使在地平线之外,那里并没有海岸,他的创造力也会从海底把它升起。哲学家们害怕即将到来的大众为王的日子,他们哀叹不再有人在半世纪内拿出百万金元来建筑圣彼得大教堂,他们却忘了过去曾有过一种民主主义建立了古希腊的卫城。而且"大众"不是必然就和"暴民"等同。肤浅地等同的看法不仅歪曲了历史,而且有时还实际毁灭了民族和文化。既然古代希腊的民主主义不仅没有破坏古代的文化,而且建立了一种新的文化,那么与之相当的现代民主制度必可发现其自己的艺术;因为民主主义认为个人与国家之间没有冲突,它试图保证个人的才华和能力得到一切可能的发展。

1030

新世纪的音乐即将从民主主义的文明中兴起,而且,的确它已经在未被践踏过的新大陆和欧洲外围国家的能源中涌现出来,而这些国家迄今一直是在西方文明的主流之外。在浪漫主义末期,当由于浪漫主义的长期统治和瓦解而使西方音乐陷入不可救药的混乱之中时,这种新世纪艺

术的最早的先驱们出现了，他们的肆无忌惮的力量使神经衰弱的世界为之震惊。关于他们的来临和20世纪新文明的一种新文化的兴起，在前两代中一位个性最坚强、最突出的人物已经说出了预言。瓦格纳曾说："我深深觉悟到，在来自生活的艺术之新生，必需另外一种力量给它以帮助，这力量必须表现为对那种艺术的自觉的热忱。唤起那些对我们今天的艺术感觉不满的人们的自觉热情，我认为是今天艺术家和评论家的主要任务；因为只有从别人的共同渴望，以及最后多数人的渴望中，才能产生出哺育一个人继续向上攀登的力量。"

索　引

（以下页码系原书页码即中译本边码）

具有体裁性标题的作品(如交响曲、协奏曲、奏鸣曲,等等)列在作曲家名下;具有特殊性标题的作品(如《幻想交响曲》、《弥赛亚》、《鳟鱼》等)单另列出,不列在作曲家名下。("f."表示"后一页","ff."表示"后数页"。——译注)